الأسس الجمالية فى النقد العربى

عرض وتفسير ومقارنة

الدكتور

عز الديـن إسماعيـل

عميد كلية الآداب - جامعة عين شمس سابقا

١٤١٢هـ - ١٩٩٢م

ملتزم الطبع والنشر

دار الفكر العربى

الإدارة : ١١ شارع جواد حسنى

ص . ب ١٣٠ القاهرة - ت : ٣٩٢٥٥٢٣

٨٠١,٩ عز الدين إسماعيل.
ع ز أ س الأسس الجمالية فى النقد العربى: عرض وتفسير ومقارنة/ عز الدين إسماعيل.– القاهرة: دار الفكر العربى، ١٩٩٢
٦٣٨ ص ؛ ٢٤ سم.
ببليوجرافية: ص ٣٥٥ – ٣٦٢
١– الجمال (أدب). ٢– الأدب – نقد ٣– الجمال (فن).
٤– الفن – نقد أ– العنوان

إهـــداء

إلى الذين يدينوننى بحياتى وفكرى....

أهدى هذا الكتاب..

عز الدين إسماعيل

افتتاح

الفترة التى نجتازها الآن فى حياتنا الأدبية والعلمية فترة حرجة، ولكنها رغم ذلك — أو بسبب ذلك — غاية فى الخصوبة والوعى بالمشكلات الكبرى، فنحن الآن فى فترة تتصارع فيها القوى المختلفة، فينتج عن صراعها ذلك القلق الخصب، وتتركز هذه القوى فى الصراع بين القديم والجديد، وبين الشرق والغرب.

وفى هذا الصراع تبذل المحاولات الكثيرة من الطرفين، تلك المحاولات التى لم تبدأ بالأمس القريب بل ارتبط ظهورها بمطالع القرن العشرين. ففى هذه الفترة حقق كثير من كتب الأدب القديمة، كما درس هذا الأدب دراسات تاريخية ونقدية. ولكن هذه الدراسات كانت توازيها دراسات أخرى أكثر وعياً وطرافة هى تلك التى استمدت الأصول والمبادئ من الآداب الأوربية، وراحت تنظر من خلالها إلى ذلك التراث الأدبى.

وقد كان للعقاد والمازنى أثر كبير فى هذه الحركة؛ فقد حاولا أن يقدما مفهومات جديدة للشعر استمداها من ثقافتهما الإنجليزية، وتأثرا فيها بصفة خاصة بهازلت، يتضح ذلك عند المازنى فى كتابه «الشعر؛ غاياته ووسائطه» (١٩١٥)، وفى «الديوان» الذى أصدره العقاد والمازنى معاً وفى كتاب العقاد «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» وما تلا ذلك من دراسات له.

وكان طبيعياً أن يصطدم الفريقان، وأن يلاقى أصحاب الثقافة الغربية عنتاً كبيراً فى تثبيت قواعدهم وإقناع العقول بآرائهم وأفكارهم.

وبالأمس يتجدد الصراع، ولكنه فى هذه المرة يبدو أكثر طرافة، لأنه ينشب بين المجددين القدامى والمجددين المحدثين، وكان من الممكن ألا ينشب صراع بين المجددين بعامة لولا أن هاهنا فرقا بين القدامى منهم والمحدثين. فالقدامى منهم اتصلوا بالأدب العربى القديم وتكونت لهم به معرفة على نحو ما، أما المحدثون فصلتهم بالآداب الغربية أقوى من صلتهم بالأدب القديم، ومعرفتهم بهذا الأدب القديم أقل بكثير. وهذا الفرق بين الفريقين هو الذى ترك الفرصة لقيام نزاع جديد حول ماهية الأدب والفن بعامة، وحول المشكلات الجزئية المتفرعة عن هذه القضية الكبرى.

هذا الصراع المتجدد كان دائماً نقداً أو كلاما فى نظرية النقد؛ ولم يكن ينتج أدباً، حتى ليستطيع الإنسان أن يقول إننا كنا نجتاز عصراً نقدياً أكثر منه أدبيا. ولإحساس تلقائى بهذه الحقيقة وجدتنى أنصرف منذ أول عهدى بكلية الآداب إلى النقد الأدبى

والدراسات النقدية، ولكننى - بعد المضى خطوات - وجدت أمامى ميدانا فسيحاً لا يمكن أن يلم الإنسان بأطرافه فى وقت وجيز.

ومنذ ذلك الوقت كرست حياتى لدرس النقد، تاريخه ونظرياته إيماناً منى بحاجتنا الماسة إلى العمل الدائب فى هذا الميدان حتى تتضح أمامنا معالمه، وحتى نقيم لأنفسنا بناء ذوقياً وفنياً على أسس واضحة مفهومة ومدروسة.

ولقد اتخذت لى فى ميدان النقد منذ ذلك العهد طريقاً واحداً ولكنه كان فيما يبدو أشق الطرق، فقد استهوتنى الدراسة الجمالية حين يربط بينها وبين النقد. وهذه المحاولة من الربط بين الدراستين وإن لم تكن جديدة فإن الذين قاموا بها نفر قليل بالنسبة لمن يمكن إحصاؤهم من الفلاسفة والنقاد عبر التاريخ. وربما كانت أنضج هذه المحاولات هى التى ظهرت فى العصر الحديث. ولكن هذه المحاولات على ما لها من أهمية كانت محاولات جزئية بحسب الميادين المختلفة التى يعمل بها المفكرون، كميادين علم النفس والأخلاق والإستطيقا النظرية والإستطيقا التجريبية... إلخ؛ فالدارسون فى هذه الميادين يربطون بين الأدب أو الفن بعامة وبين كل هذه الميادين. وليس هناك حتى اليوم - فيما أعلم - سوى هذا البحث الذى نتقدم به اليوم، والذى يجمع بين هذه الميادين المختلفة، فيدرس الأسس الجمالية المختلفة التى تقوم عليها أنواع الأحكام النقدية للأدب والفن بعامة، مع دراسة تطبيقية تصور لنا النقد الأدبى عند العرب والأسس الجمالية التى استند إليها، فضلا عن الأضواء التى حاولنا إلقاءها على هذه الأسس، سواء بتفسير قيامها أو بمقارنتها بالمفهومات والمشكلات الكبرى التى يتحدث فيها نقاد الأدب والفن من الغربيين بخاصة فى عصرنا الحديث. والكتاب الوحيد الذى حاول دراسة الأسس النقدية، وأعنى به كتاب ستيفن كبرن ببر (S. C. Pepper) «أسس النقد فى الفنون (The Basis of Criticizm in The Arts) » هذا الكتاب - وإن أفاد من المعرفة الإنسانية بشتى ألوانها - جاء مصوراً لفلسفة المؤلف الخاصة. ولاريب فمؤلفه أستاذ الفلسفة وعلم الإستطيقا بجامعة كاليفورنيا. وتقوم محاولته على أساس أن الناقد الحق هو ذلك الذى يجمع إلى الخبرة بالأعمال الأدبية فلسفة جمالية، وأن الحكم على القيمة الجمالية فى العمل الفنى يتمثل فى إخضاعه لصرامة مفهومات القيمة الجمالية، تلك المفهومات التى تميز بين أربعة من الفروض الأساسية فيما يختص بالطبيعة الصحيحة للحقيقة الجمالية والقيمة الجمالية. ونظرية الفروض الأربعة هذه التى أقام عليها نظريته فى أسس الأحكام النقدية فى الفنون نظرية سبق أن أفرد لها المؤلف نفسه كتاباً بعنوان (World Hypothesis). وهذه الفروض الأربعة هى الطبيعية أو الآلية، والسياقية (Contextualism)، والعضوية، والشكلية، وعنها تنشأ

أنواع أربعة من النقد، هى النقد الطبيعى أو الآلى . النقد السياقى، والنقد الحيوى أو العضوى، والنقد الشكلى وداخل هذا الإطار المحدد يحصر بير اتجاه النقاد. فالناقد الذى يحكم بالحيوية أو العضوية يتطلب إدراكا حسيا متكاملا، والناقد الذى يحكم بالشكلية يتطلب إدراكا حسياً عاديا، ويتطلب الناقد السياقى إدراكا حسياً واضحاً، أما الناقد الذى يحكم بالآلية فيتطلب إدراكا حسياً مفصلا. وهذه المطالب الحسية لها أثر كبير على محتوى الشئ الحسى الذى ينظر إليه تبعاً لهذه الألوان من التفسير. هذه المطالب الحسية تأتى نتيجة لتفسيرات القيمة الجمالية الكامنة فى تلك الفروض الكونية الخاصة. وبذلك يؤثر الحكم الحسى والحكم على القيمة أحدهما فى الآخر تأثيراً كبيراً.

ويبقى بعد ذلك أن هذا الكتاب كان يتحدث عن الأسس النقدية فى الفنون بصفة عامة، ومن هنا كان نظرياً أكثر منه تطبيقياً. ولسنا بذلك نريد أن نعطى بحثنا هذا أهمية لأن جانب التطبيق فيه واضح، فربما كان ذلك الكتاب أنضج من حيث مستواه الفكرى، ولكن الذى نريد التنبيه إليه هنا – وهو الجديد فى محاولتنا – هو أن التطبيق عندنا قد ارتبط بالتاريخ نوعاً من الارتباط حين استمد نماذجه من النقد العربى القديم بشتى ألوانه. وبذلك نكون فى الوقت الذى صورنا فيه الأسس العامة للنقد قد صورنا النقد العربى والأسس التى قام عليها. وهذا هو أول خط عريض فى المنهج؛ أن نصور الأسس الجمالية للنقد بعامة؛ سواء أكان نقداً للأدب أم للفنون الأخرى، التعبيرية منها والتشكيلية، ثم نحاول تبين هذه الأسس فى النقد العربى القديم، كيف تمثلت، وإلى أى حد كانت أسساً للأنواع المختلفة من الأحكام النقدية.

ويقف بنا تصوير الأسس الجمالية أمام مشكلتين جماليتين لا يمكن المضى قبل الفراغ منهما: الأولى هى الفرق بين الجميل والإستطيقى. والثانية هى مفهوم الجمال والقبح. وفى الفصل الأول من الباب الأول نبحث المشكلة الأولى، وفى الثانى منه نبحث المشكلة الثانية، ثم نمضى بعد ذلك فى الفصل الثالث إلى تصوير الأسس الجمالية المختلفة من واقع المادة التاريخية التى عرضناها فى الفصلين السابقين . وهكذا يستقل الباب الأول بالجانب النظرى، حتى إذا كنا فى الباب الثانى جاء دور التطبيق، فرحنا نتبين تلك الأسس فى النقد العربى القديم. ولكن المضى إلى ذلك لم يكن ميسراً قبل الفراغ من عرض «النظرات» الجمالية عند العرب (ولم نقل «النظرية» لأنهم لم يؤلفوا نظرية فى الجمال وإن تكونت لهم نظرات فيه بحكم التجارب وظروف الحياة، هى النظرات التى عنينا بتصويرها)، وما كان لهذه النظرات من صدى فى النقد الأدبى وفى مفهوم الأدب ذاته. وعلى هذا يستقل الفصل

الأول من الباب الثانى ببحث النظرة الجمالية عند العرب، أو لنقل ببحث الخصائص المشتركة لأحكامهم النقدية. وقد كان من الممكن أن ينتهى بنا البحث هنا، ولكننا لم نشأ منذ اللحظة الأولى أن نصور فقط ما كان، على النحو الذى يتمثل لنا، بل إن هدفنا الرئيسى هو أن نجنى من هذا التصوير مايمكن من الفائدة. وهذا مافات كثيراً من الأبحاث التى تناولت النقد العربى أو الأدب العربى بالنقد، إن لم نقل جميعها . وهذه الفائدة التى ننشدها فائدة يمليها الروح العلمى الذى لايقنع بتصوير الحقائق بل يستهدف تفسير هذه الحقائق والتعليل لها .

ولهذا أفردنا الباب الثالث من هذا البحث لتفسير الموقف الجمالى كما تمثل لنا من خلال الأسس الجمالية فى النقد العربى، وكما تصورناها فى الباب السابق . وقد التمسنا هذا التفسير فى مقومات الحياة (الطبيعية والاجتماعية) وفى الجنس وفى اللغة. وفى الفصل الأول من هذا الباب نبحث المؤثرات العامة، وفى الفصل الثانى منه نبحث المجتمع واللغة .

وبهذا نكون قد ألقينا كثيراً من الأضواء على ما سبق فى الباب الثانى من حقائق . ولكننا رأينا الفائدة تكون أتم عندما نلقى على تلك الحقائق ألواناً جديدة من الأضواء، بأن نقرن المفهومات القديمة إلى المفهومات الجديدة أو المعاصرة، أو بعبارة أخرى حين نربط بين الماضى والحاضر، فنعرف ما فى الجانبين من قيمة، وما فيهما من نقص . وحين نتمثل القديم والجديد تمثلا صادقاً على هذا النحو يكون من العبث إضاعة الوقت فى الإزراء على هذا والانحياز إلى ذاك ، وإنما سيدعونا الوعى الرشيد إلى تركيز جهودنا فى البحث المجدى النافع الذى ينشد الحقيقة . ونستطيع أن ندعى أن هذا الباب من المقارنة ، فضلا عن قيمته السابقة، لم يسبق له نظير فى المؤلفات العربية، لأن ماظهر لدينا حتى الآن من كتب الأدب المقارن لايعدو أن يكون عرضا لنظرية الأدب المقارن، أو دراسة تطبيقية خاطئة، لأنها تقوم على عقد المقارنة بين المعانى الجزئية فى عملين أدبيين ، أو بين العملين فى مجموعهما ، وحقيقة الأدب المقارن تقوم على عقد المقارنة بين الظواهر الأدبية الكبرى. ولذلك أفردنا الفصل الأول من هذا الباب لمقارنة مفهوم الشعر عند العرب . وهو المفهوم الذى شكل نظرتهم الجمالية وحدد موقفهم الجمالى - بالمفهوم العام السائد فى العصر الحاضر . وبهذا ازداد المفهوم القديم وضوحا ، كما اتضحت الفروق الجوهرية بينه وبين المفهوم المعاصر. أما الفصل الثانى والأخير من هذا الباب فقد استقل ببحث نظرية الفن للفن، تلك النظرية التى تجدها متمثلة على نحو ما فى الاتجاه الجمالى العام للأدب والنقد العربى، والتى يمقتها الحاضر، سواء فى الشرق والغرب. ومعروف أن هذه النظرية لقيت رواجا فى القرن التاسع عشر. وقد أدت هذه المقارنة إلى الوقوف عند الفروق الدقيقة التى تميز نظرية الفن للفن العربية عن النظرية الحديثة.

وقد أجملنا نتائج كل ذلك في الخاتمة ولسنا نود أن نسبق البحث هنا بأن نعرض مشكلاته الكبرى والجزئية. لأن هذه المشكلات - فيما نعتقد - ستأخذ مكانها من البحث، وستظهر في الوقت المناسب دائما بحسب الخطة التي رسمناها لهذا البحث، وقد كان أصعب من البحث نفسه رسم الخطة، لا لأن ذلك حقيقة عامة، بل لأن الميدان الذي سنعمل فيه ليس من السهل أن نهتدي فيه إلى سبيل، فأي شخص - كما يعتقد بحق بارتلت - يقرأ كثيراً مما كتب في الإستطيقا لابد أن يصدمه تضخم الحقائق من جهة، ونقص النهائية في النتائج التي تصورها الحقائق من جهة أخرى. ولهذا السبب يبدو له أن أكثر المشكلات نفعاً للإستطيقا في الوقت الحاضر هي مشكلات المنهج.

وأحب ألا يفوتني هنا الإشارة إلى المحاولات السابقة التي حامت حول هذا الميدان ولكنها لم تقع فيه أو لم تقع منه على الصميم . من ذلك «تاريخ النقد الأدبي عند العرب» للأستاذ أحمد طه إبراهيم، وكتاب «النقد الأدبي» للدكتور أحمد أمين، فهما ينزعان إلى تاريخ النقد العربي. أما محاولة الدكتور محمد مندور في كتابه «النقد المنهجي عند العرب» فتأخذ صورة أخرى ، وإن كانت تنزع كذلك نزعة تأريخية؛ لأنها تدرس أمهات كتب النقد من حيث ما فيها من مبادئ وما سارت عليه من منهج. وعنده كذلك نلمس محاولات للمقارنة. ولعل أقل هذه الدراسات قيمة كتاب الأستاذ بدوي أحمد طبانة «دراسات في نقد الأدب العربي» (١٩٥٣)، فمحاولته لا تعدو سرد النصوص القديمة وعرضها عرضا تاريخيا . وأفضل منها دراسة الأستاذ نسيب عازاره نقد الشعر في الأدب العربي، (١٩٣٩)؛ فهي محاولة تناول فيها المؤلف النقد العربي تناولا تاريخيا فقسمه إلى أطوار ثلاثة، ثم تناولا موضوعيا، فوقف مع النقاد العرب عند أهم مشكلاتهم النقدية التي أثاروها . وكانت هذه المحاولة تتم لو أنه بحث هذه المشكلات في ضوء ما عرضه في التوطئة من مشكلات النقد الأوربي.

وبجانب هذه الكتب التاريخية لا نعدم الكتب التي تهتم بالجانب النظري. وبعض هذه الكتب تنقصه الأصالة؛ لأن مؤلفيه لم يتصلوا بالنظريات في مصادرها الأولى . ولعل أنضج المحاولات في هذا السبيل كتاب الأستاذ أحمد الشايب «أصول النقد الأدبي»؛ فقد درس فيه ما يسمى بنظرية الأدب، كما تناول مشكلات النقد الأدبي المختلفة. وتظهر في الكتاب محاولة الجمع بين التراثين العربي والغربي في فهم مشكلات الأدب والنقد .

أما الكتب المنهجية، أي التي ترسم المناهج لبحث الفن الأدبي، فكتاب «فن القول» للأستاذ أمين الخولي يقف وحده في هذا الميدان.

على أن النزعة التى تبدو متغلبة فى السنوات الخمس الأخيرة هى النزعة النفسية فى دراسة الأدب. وقد ظهر فى هذا الميدان عدة كتب قيمة نذكر منها كتاب «علم النفس الأدبى» للأستاذ حامد عبدالقادر، وكتاب «الأصول الفنية للأدب» للأستاذ عبدالحميد حسن، وكتاب «من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده» للأستاذ محمد خلف الله أحمد. وربما كان أنضج هذه الدراسات وأعمقها كتاب «الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة» للدكتور مصطفى سويف، على أن هذه الكتب التى تنزع منزعاً نفسياً - وإن ألقت أضواء كثيرة على الذوق ومكوناته والعمل الفنى وعناصره وكيفية بنائه - لا يمكن أن تعد كتباً نقدية أو جمالية، لأنها لا تبحث القيمة [1].

أما كتاب الأستاذه روز غريب «النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى» (١٩٥٢) الذى حازت به درجة الماجستير فى الآداب، فقد كان أقرب المحاولات من الميدان الجمالى إن لم يكن قد وقع فيه. وكثيراً ما كانت المؤلفة تضع المقدمات ولا تستنتج منها. وقل أن تظفر المقدمات منها بفحص أو درس مستفيض. وقد وقعت فى الجانب النظرى على مشكلات جمالية جوهرية، كجمال الفن وجمال الطبيعة (مما درسناه بإفاضة فى بحثنا هذا) ولكنها لم تفد من ذلك الجانب فى تصويرها النقد العربى فائدة كبيرة. وهى فى القسم الخاص بالنقد العربى كثيراً ما تستخدم النص فى غير موضعه دون أن توجهه أو تبين وجه إيراده. ولعل خبرتها بكتب النقد العربى، وكثرة النصوص، هما السبب فى كل هذا. ولكن نعود لنقرر أن هذا الكتاب - رغم صغره يدل دلالة واضحة على تفتح الوعى الجمالى وبداية نضوجه فى العالم العربى، ونرجو أن يضيف بحثنا هذا حاقة جديدة فى سلسلة هذا الوعى الجديد.

ولا يفوتنى هنا أن أقدم جزيل الشكر لمن قدموا إلى المعونة فى هذا البحث، وأخص الدكتورة دولت صادق لتفضلها بقراءة فصل المؤثرات العامة، والأستاذ الدكتور سليم سالم لترجمة النصوص اليونانية واللاتينية. أما الأستاذ الدكتور مهدى علام فلولا ملاحظاته القيمة وتوجيهاته السديدة لما كان من الممكن أن يخرج هذا البحث على هذا النحو.

---

(١) قلت هذا عند صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب منذ ثمانى عشرة سنة، وقد أصدرت فى عام ١٩٦٣ كتابى «التفسير النفسى للأدب» لتحديد الدور الفعال للحقائق النفسية لدى الناقد المعاصر بطريقة عملية

الباب الأول

نظرية الجمال والأسس الجمالية للنقد

الفصل الأول

الإستطيقا والجمال

يبدو أن المصطلحات الفنية الخاصة بالفن والمشكلات المتعلقة به كانت محدودة عند الإغريق، وليست من الوفرة التي تستتبعها الدراسة الواسعة لهذه المشكلات كما حدث فيما بعد[١]. ففى القرن السابع عشر مثلا وجد عدد كبير من المصطلحات المتعلقة بالفن بين أيدى الدارسين، سواء منهم العقليون[٢] والتجريبيون[٣]. ولعله من الأدلة على هذا أن لفظة مثل لفظة «المحاكاة» تستحوز على أكبر قدر ممكن من تفكير أفلاطون وأرسطو فى ميدان الفن. ومن الصحيح أن كلا منهما قد كون لنفسه مذهباً للفن من خلال دراسته لنظرية المحاكاة، وأنهما شغلا بها المفكرين بعدهما حتى الطبيعيين[٤] فى القرن التاسع عشر، ولا أدرى إن كان ما يزال لها أثرها الفعال حتى اليوم. صحيح هذا كله. ولكن طائفة الاصلاحات التى حركاها فى ميدان الفن كانت ضئيلة، مما جعل تصورهم لبعض المسائل المتعلقة بالفن تصوراً غير قريب من الصواب. وأول ما يلاحظ على نظرية الفن عند أرسطو «أنه لم يضع نظرية فى الجمال وإنما اقتصر فقط على إعطاء فكرة عن الفن، وفرق كبير بين فكرة الجمال وبين نظرية الفن»[٥] .

وحين تتفرع هذه المسائل يبدو هذا التصور واضحاً، فلم يكن عند الإغريق المتقدمين كلمة يطلقونها على «الخيال» . وقد استعمل فيلوستراتس كلمة (Fantasia)، على حين أنها لاتعنى عند أرسطو سوى الإدراك الحسى الضعيف[٦]، وبمعنى التذكر شبه الباهت لشئ سبقت معرفته . وقد كان الشعور بالحاجة إلى كلمة تعنى «الخيال» مرهصاً بتقدم ملحوظ للنظرية الجمالية [٧] .

---

(١) راجع : Croce, B.-Aesthetic, 2nd. impr. of 2nd. ed., Vision Press & Peter Owen,1053, P.198 ff.

(٢) Rationalists .

(٣) Empericists .

(٤) Naturalists.

(٥) عبد الرحمن بدوى : أرسطو، مكتبة النهضة ط٣ سنة١٩٤٤، ص٣٦٧

(٦) Feoble Perception

(٧) Denniston J. D-Greek Literary Criticism, London & Torento1924, P. XX introd.

هذا المثل يبين بوضوح كيف أن النظرية الجمالية لم يكن من الممكن قيامها كاملة عند الإغريق، لأن بعض التصورات الأساسية: التى لاتقوم النظرية الجمالية إلا بعد الفراغ منها، لم تكن متوافرة فى أيدى الباحثين. وحين نقول الجمالية نكون عرضة لنوع من اختلاط المفهومات التى لاسبيل إلى المضى فى هذا البحث دون الوقوف عندها ورسم الحدود الواضحة بينها . فالواقع أن أحداً لاينكر أن الإغريق قد عنوا بالجمال عناية فائقة، وكان الجمال – بجانب الخير والحق – أهم مايشغل فلاسفتهم ومفكريهم. وفى محاورات أفلاطون مادة وفيرة فى محاولة إدراك الجمال وفهم طبيعته. ولكن هل هذه النظرية الجمالية هى تلك المحاولات التى تجدها فى محاورات أفلاطون حول الجمال ؟ هذا هو أول حد نريد رسمه .

– ٢ –

والحقيقة التى نريد أن نقررها هى أن الإغريق قد عرفوا الجميل (the beautiful)، بصورة أو بأخرى، ولكنهم لم يعرفوا الإستطيقى (the aesthetic) أو هم- بعبارة أدق – قد عرفوا لفظة الجميل ولم يعرفوا لفظة الإستطيقى بالمعنى الذى سنصادفه عند باومجارتن[١]. ويقول كروتشه إن أى إنسان يصف منظراً بأنه جميل – حيث تنعم العين برؤية الحشائش الخضراء، وحيث يتحرك الجسم فى نشاطه، وتغطى الشمس الدفيئة الأطراف وتمسها مساً حنوناً – فإنه لايتكلم فى شئ من الإستطيقا[٢] . ولذا يمكن الكلام عن فلسفة الجمال عند أفلاطون مثلا، ولكن ليس من السهل الحديث عن الإستطيقا الأفلاطونية. ولسنا فى حاجة إلى كثير من الجرأة لكى نقرر أن النظرية الإستطيقية لم تعرف عند الإغريق بعامة. وفى حدود قراءتى لم أعثر على لفظة «إستطيقا» أو «إستطيقى» فى الكتب التى تناولت تاريخ النقد، أو التى تناولت تاريخ الجمال عند الإغريق . وتجمع المصادر من جهة أخرى على أن لفظ الإستطيقا أطلق فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، ليدل على العلم الخاص بالمعرفة الحسية[٣]. وأول من أطلقه

---

(١) Baumgarten انظر : Carritt : Philosophies of Beauty : Oxford University Press 193, P.8.

(٢) Croce: Aesthetic,p.198

(٣) Sensous Knowledge ومعنى الإستطيقا من الناحية اللغوية هو دراسة المدركات الحسية sense-perceptions ، وهو مشتق من αωοανομαν ατσβησιγ بمعنى يدرك بالحواس . راجع :
Encyclopaedia of Religion & Ethics: 2rd. impr., vol. 1,p.154.

لهذا المعنى هو باومجارتن فى النصف الثانى من ذلك القرن، فأصبح يدل على علم يوازى ويكمل المنطق، واستقل عن الفلسفة وأصبح فرعاً من فروعها[١] . وربما حلا لبعض المعاصرين أن يقول عنه «إنه آخر طفل من الأطفال الذين ولدتهم الفلسفة[٢]» . ومهما يكن من شأن هذه البنوة فقد أصبحت لفظة إستطيقا تدل على لون من الإدراك يختلف اختلافا جوهرياً عن التفكير الصرف[٣] للعقل، بل يتعارض معه[٤]

وقد ظهرت كلمة إستطيقا للمرة الأولى على وجه التحديد فى البحث الذى نشره باومجارتن بعنوان Meditationes Philosophicae de nunnullis ad Poema Pertinentibus بعد حصوله على درجة الدكتوراه سنة ١٧٣٥، وقد جعلها اسما لعلم خاص، ثم تتابع ظهورها فى كتاباته[٥] . ونحن نرى أن باومجارتن لم يخرج باستعماله لهذه الكلمة عن معناها اللغوى الحرفى وهو دراسة المدركات الحسية . وظل هذا المعنى اللغوى متمثلا عند «كانت» فى الفصل الذى عقده بكتابه «البحث Critique » والذى يناقش فيه زمكانية المدركات الحسية[٦] . وهذا المعنى الحرفى هو الذى كان فى رأس باومجارتن عندما عرف علم الإستطيقا بأنه علم المعرفة الحسية، ونظرية الفنون الجميلة، وعلم المعرفة البسيطة، وفن التفكير على نحو جميل، وفن التفكير الاستدلالى (Scientia cognitionis sensitivae, theoria liberalium artium gnoseologia inferior, arslpulcre cogitandi, are analogi ra tionis)[٧]

---

(١) Baldwin: Dictionary of Philosophy & Psycholgy. vol. , P.20.
وراجع أيضا : J. Trcusset Nouveau Dictionnaire Encyclopedique. Vol. 2,P.645.

(٢) Donald A Stauffer: The Nature of Poetry' 1st. ed., New York 1964.P.93

(٣) Pure thinking. وأحيانا تجد «التفكير الواضح Clear thinking»

(٤) انظر E.R.E. vol. 1.P154

(٥) انظر Croce : P.212

(٦) انظر E.R.E., vol. 1, P.154

(٧) srael Knox The Aesthetic theories of Kant,Hegel & Schopen- hauer. Columbia University Press1936. P 4

فهناك إدراك حسى وتفكير صرف . وذلك الإدراك الحسى عند باومجارتن فيه كثير من الغموض على حين أن التفكير الصرف واضح كل الوضوح. وسبب هذا الغموض، هو أن الجميل يكون فى الأجزاء الغامضة من الوعى البسيط. وبذلك أصبح هناك نوعان من المعرفة: معرفة حسية غامضة (إستطيقا)، ومعرفة عقلية واضحه (منطق) . «وتختلف الحقيقة المنطقية عن الإستطيقا فى أن الحقيقة الميتافيزيقية أو الموضوعية تتمثل حينا فى العقل[1] عندما تكون حقيقة منطقية بالمعنى الضيق، وحينا فى مايشبه العقل وملكات الإدراك البسيطة عندما تكون إستطيقا[2] .

على أن التفريق أو التعارض بين لونين من التفكير أو الإدراك قد يبدو فيه - من وجهة نظر إستطيقية خاصة - شئ من التعسف إن لم يكن من الخطأ. قد يكون هذا التفريق مفيداً من الناحية التعليمية حين يراد إلى التمييز بين أسلوب وأسلوب، فيكون هناك أسلوب بسيط وآخر مجمل، وأن هاهنا يحسن التعبير الحرفى وهاهنا يحسن التعبير الأدبى، أو أن أسلوب الاستعارة الذى استخدم هنا غير مناسب .. إلخ . ولكنه يظل تفريقا متعسفا يراد به إلى تعليم الناس فحسب . ولكن حينما لايكون هناك اهتمام بالأصل العملى أو التعليمى المجرد لهذه التفرقات، وتبنى مع ذلك نظرية فى الصورة (form) من حيث هى تنقسم إلى صورة بسيطة وصورة مجملة، صورة منطقية وأخرى مؤثرة، فإن ذلك معناه إدخال موضوعات بلاغية فى ميدان الإستطيقا، وسوء فهم لحقيقة التعبير . التعبير لايكون منطقيا ألبتة ولكنه يكون مؤثرا دائما، بمعنى أنه غنائى خيالى . ومن ثم لايكون التعبير استعاريا لأنه دائما أصيل؛ فهو لايكون بسيطا على الإطلاق بمعنى فقدانه الصنعة، أو مجملا بمعنى كونه ينوء بعناصر خارجية، ولكنه يكون دائما مجملا بذاته أو فى ذاته (simplex. mundi-tiis) حتى التفكير المنطقى أو العلم، مهما كان التعبير عنه فإنه يصبح شعوراً وخيالا، بمعنى أنه لماذا لايمكن أن يكون الكتاب الفلسفى أو العلمى ليس صحيحا فحسب بل جميلا أيضا . . . . ومن هذا نكشف عن الحاجة إلى الأستطيقا بجانب علم المنطق. ولكنه كان من الخطأ محاولة التمييز بين العلمين فى أثناء الحديث عن تعبير ينسب إلى واحد منهما فقط[3] .

---

(١) intellect.

(٢) انظر Croce : PP.215-16

(٣) انظر Encyc. Brit., vol. i,p.268

ولعل فى وجهة النظر هذه رداً على القول بالتعارض والفصل بين الإدراك الحسى والتفكير الصرف حين ننقل ذلك التعبير . وهى فى عمومها تنتهى إلى القول بأن التعبير فى كل لحظة من اللحظات يمكن النظر إليه من حيث هو منطقى وإستطيقى معا . وقد رأينا باومجارتن يأخذ بجزء من هذه الوجهة حين جعل الإستطيقا توازى وتكمل المنطق، ولكنه مايزال يفرق بين التفكير الصرف من حيث هو مصدر للمنطق وبين الإدراك الحسى المبهم من حيث هو أساس التفكير الإستطيقى .

ونلاحظ أن تعريف باومجارتن للإستطيقا من حيث إنها علم الإدراك الحسى قد تحور مع الزمن وإن كان تحوراً طفيفا . فكروتشه يعرفه بأنه الحدس المباشر أو الوجدان (intuition) . وكيرت جون ديكاس (C. J Ducasses) ، يعرفه بأنه «كل ماله صلة بالمشاعر الحاصلة خلال التأمل (contemplation)[1]، وسوريو – فى سبيل تأسيس إستطيقا علمية – يعرفها بأنها «العلم الذى يضع تحت أجناس كلية المعارف الخاصة المتضمنة فى النشاط الفنى»[2] .

وعند ديوت هـ . باركر أن «الغرض من الإستطيقا أو فلسفة الفن هو كشف الخصائص النوعية للفن الجميل، وتحديد العلاقة بين الفن والمظاهر الحضارية الأخرى كالعلم والصناعة والأخلاق والفلسفة والدين. والإستطيقا بهذا الفهم تتميز تميزاً تاماً عن الدراسة التاريخية للفن، تلك التى تهتم لابجوهر الفن بل بتتابع المدارس والأساليب ونموها[3].

وما يزال هذا العلم فى مرحلته المهوشة pre-copernican... والسبب فى حاجة هذا العلم إلى الكمال يرجع إلى حقيقة أن أنواعا مختلفة من المناهج قد فرضت من الخارج على هذا الميدان (كالمناهج الميتافيزيقية واللاهوتية والأسطورية والسيكلوجية – التحليلية والاجتماعية) . وهى بذلك تخلق أنواعا مختلفة من الإستطيقا، ولكن ذلك المنهج الداخلى لم

(١) انظر Carritt , Philos. of B.,.P.312

(٢) بدر الديب: ماهية الفن والمعرفة الكامنة فيه، رأى لإتين سوريو، مجلة علم النفس، فبراير ١٩٥٣ ، ص٣٨٢ .

(٣) Dewitt H, Parker : Aesthetics , Published in Twentieth Century Plitlosophy. (ed. Dagobert D. Runes) P.41.

يستخدم، وهو وحده الذى يستطيع أن يفيد من حيث هو إعداد لإستطيقا علمية حقيقية، أى تحليل إستطيقى بنوع خاص[١] .

وقد حاول كروتشه أن يبين كيف أن اسم الإستطيقا وإن كان جديداً يتضمن محتويات قديمة عادية، فباومجارتن «يشير إلى أرسطو وشيشرون فى الأساس الأول من أسس علمه، وبعبارة أخرى يصل الإستطيقا بالبلاغة القديمة، مقتبسا الحقيقة التى قررها بوضوح زينو الرواقى القائلة : إن هناك أصلين للتفكير، والتفكير الدائم الواسع وهو البلاغة، والتفكير الموجز المحدد وهو الجدل dialect[٢]. وهو يوحد بين الأول والميدان الإستطيقى كما يوحد بين الثانى والميدان الإستطيقى . . . فالاسم الجديد خال من أى مادة جديدة[٣] » .

ولم يقل أحد، ولاباومجارتن نفسه، إن علم الإستطيقا خلق من العدم ويكفينا الاسم والتعريف اللذان قدمهما باومجارتن ؛ لأن أهم مافى هذا العلم كما تصورة باومجارتن هو التحديد الواضح للميدان الذى يعمل فيه. فإذا كان الإغريق قد تحدثوا عن الجمال والجميل المطلقين والنسبيين فقد كان من الواضح فى حديثهم طابع النظرة الميتافيزيقية، تلك النظرة الواسعة التى جعلت من الجمال مبدأ علويا فعالا بجانب الحق والخير . أما الإستطيقا كما عرفها باومجارتن فلاتتسع هذا الاتساع، فهى لاتبحث فى جمال الأشياء النسبى أو الجزئى، ولافى علاقة هذا بذاك، ولكنها تقتصر على لون من ألوان المعرفة يكتسب بالإدراك الحسى، «ويتناول (كمال المعرفة الحسية مجردة عن أى فكرة)[٤] وهذا اللون هو الجمال[٥] ، كما أن العكس، أى نقص المعرفة، هو القبح.[٦] ويجب أن نستبعد من جمال المعرفة[٧] جمال

---

(١) F.H. Heinemann, Essay on Foundations of Aesthetics, Actualités Scientifiques et Industrielles,840 (ed. Hermann & Cie., Paris1939) P.7.

(٢) (esse due cogitandi gencra, alterum perpetuum et latius, quod rhetorices sit alterum coneisnw et contractius, quod dtalectices)

(٣) انظر Croce, p.318

(٤) Perfectio cognitionis sensitivae, qua talis

(٥) Pulcritudo.

(٦) Deformitas.

(٧) Pulcritudo Cognitionis.

الأشياء والمادة[١] الذى يختلط بها غالبا، ولكن بطريقة رديئة تبعاً لعادات اللغة، مادام من السهل بيان كيف أن الأشياء القبيحة يمكن التفكير فيها بصورة جميلة [٢].

وفى اللغة العادية يحدث الشعور أحيانا بالنفور من وصف تعبير ما بأنه جميل مالم يكن تعبيراً عن شئ محبب إلى النفس (Sympathetic) . ومن ثم كانت المعارضات الدائمة بين وجهة نظر الإستطيقى أو الناقد ووجهة نظر الشخص العادى الذى لايستطيع أن ينجح فى أن يقنع نفسه بأن صورة الألم والرداءة (الانحطاط baseness) يمكن أن تكون جميلة، أو أنها – على الأقل – لها الحق فى أن تكون جميلة، شأنها فى ذلك شأن الممتع والخير good [٣].

والحق أنها مشكلة اللغة أولا وقبل كل شئ، فهى التى أمدتنا بكلمة «الجميل» فرحنا نطلقها على الأشياء، ونربط بينها وبين أمور كثيرة جعلتنا آخر الأمر نصادف صعوبة كبيرة فى محاولة تحديدها. ولفظة الإستطيقا محاولة واضحة وناجحة – إلى حد بعيد – فى تحديد ميدان خاص من ميادين بحث هذا الجميل وفصله عما يلتبس به عادة من ميادين أخرى . وقد كان باومجارتن يعنى هذا تماما عندما فصل الإستطيقا عن الميتافيزيقا وعن المنطق، وكذلك فصل بينها وبين علم النفس حين جعل مهمة هذا العلم «أن يمد الإستطيقا بالفروض فقط[٤]» .

وبهذه المحاولة من التحديد تميزت الإستطيقا عن الجمال حتى إننا نستطيع أن ننتهى مع هذه المرحلة من تاريخ اللفظ إلى أن الإستطيقى ليس هو الجميل، والعكس كذلك صحيح، بل «إن الجمال ذاته أصبح ميدانا للإستطيقا[٥]» فاختلف عنه كما يختلف علم الأخلاق عن السلوك الإنسانى سواء بسواء .

---

(١) Pulcritudo objectorum et materiae.

(٢) (quacum ob receptam rei (significationem saepe sed male confunditur, possunt tupis pulcre cogitare ut talia, et pulcriora turpiter)
انظر croce, p.213

(٣) انظر: Croce, p.84

(٤) Croce p.213

(٥) Baldwin, Dictionary of philosphy and psychology, vol.I,p.20.

وقد قلنا إنَّ كَانْت قد أخذ بالمعنى اللغوى الحرفى لكلمة إستطيقا، شأنه فى ذلك شأن باومجارتن . ويتضح ذلك فى كتابه «بحث العقل الخالص»[(١)] (سنة ١٧٨١)، فإنه يستعمل اللفظ للدلالة على علم المعرفة الحسية، ولكنه كان يعتقد «أنه لا يمكن أن يكون هناك علم للجميل بالمعنى الدقيق. وتبعاً لذلك نجده يعطى اللفظ محتوى جديداً فيدل على علم المبادئ أو الصور القبلية[(٢)] للإدراك [(٣)]. وتستطيع أن تستبدل به الزمان والمكان[(٤)]. وحين يرتبط هذا الفهم للإستطيقا بالبحث العلمى نجد منهجا آخر هو المنهج البعدى[(٥)]. فإذا كان المنهج القبلى «يحدد بالاستدلالات العقلية المجردة قوانين الجمال التى يجب أن يتفق عليها كل الفنانين، فإن المنهج الآخر – البعدى – يحاول وضع القواعد العملية فى دراسة الأعمال الفنية القائمة التى تمتع بجمالها[(٦)]».

وهنا يجدر بنا أن نتبين حداً آخر من الحدود التى تفصل بوضوح بين بحث مشكلات الجمال عند الإغريق وبين الإستطيقا كما تمثلت عند باومجارتن وكَانْت والمدرسة الألمانية بصفة عامة. فاتساع الميدان – كما سبق أن أشرنا – فى بحث تلك المشكلات عند الإغريق جعلهم يربطون بين الجمال والأخلاق [(٧)]. ومهما تكن قيمة هذا الربط فإن فلاسفة الألمان المحدثين قد حاولوا – بفهمهم للإستطيقا وتحديدهم ميدانها – «أن يستبعدوا كل الاعتبارات الأخلاقية من ذلك الذى سموه علم الإستطيقا.. ويقرر كانت أن الادراكات التى يصحبها فى العقل إحساس باللذة، دون أى شعور بعلاقة أو اتصال، هى وحدها مشاعر الجمال الحرة الكاملة، وأن هذه المشاعر لا يمكن أن تخضع لأى إدراك عقلى، أو ترتبط بالمناظر والأصوات الجميلة، كالأمثلة التى يعطيها كانت من استمتاعنا بجمال زهرة.

---

(١) Critique of pure Reason.

(٢) apriori.

(٣) Sensibility.

(٤) انظر Baldwin, vol. 1,p.

(٥) Posteriori

(٦) J Trousset Nouveau Dictionnaire Encyclopédique Vol.2 p.615

(٧) Morality

ومن ثم فقد حاول أتباع كانت الذين يأخذون بمذهبه أن ينموا فلسفته الإستطيقية ببحث الحالات الفزيائية الدائمة التى تصاحب إحساسات اللذة العقلية، بالبحث مثلا عن أى الأشكال الهندسية أكثر إمتاعاً للعين، وإلى أى حد تنتج متعة الأذن من محتوى الأصوات المفردة فى الموسيقى، أو من الفترات الصوتية الموزونة، وما المعانى الأولية لترابط الألوان. وطبيعى أن كل الاعتبارات الأخلاقية قد استبعدت من هذا النوع من الأسئلة استبعادا تاما[1].

ومنذ كانت يأخذ اللفظ صورة عامة من الاستعمال[2]. وقد شهد القرن التاسع عشر حركة قوية فى ميدان الإستطيقا، «وكان ظهور هذه الحركة فى أوربا كلها نتيجة طبيعية لنوع من التخصص فى كل ميدان، ولزيادة الاهتمام بالفن عند بعض الجماعات وقد ساقهم اهتمامهم بالفن إلى أن يشغلوا أنفسهم بالعناصر التى تعتمد عليها روعة الفن ، وقد انتهوا إلى أن أثر الفن على الذوق المثقف لا يمكن أن يرجع إلى أشياء خارج الفن، كالتهذيب الأخلاقى أو الموضوع الموجه. ومن هذه الوجهة جاءت فكرة الأشياء التى لم تكن فى نظر الأجيال المتقدمة سوى أداة للفن، كالصورة والإيقاع والنغمة والرمز وهكذا . فلم تكن هذه الأشياء مجهولة فى الأزمنة المتقدمة، لأن الشعر لم يخترع فى القرن التاسع عشر، ولكن مهما بلغ مدى تذوقهم لها فإنها لم ينظر إليها بعين الاعتبار إلا من حيث ارتباطها بعوامل أخرى كانت فى تقديرهم لها أبعد مدى. أما بالنسبة لهذه الفئة المحدثة التى لم تهتم بسوى التذوق الفنى المثقف فإنه لم تكن هناك عناصر أكثر أهمية من هذه العناصر.

وفى النصف الثانى من القرن التاسع عشر قامت حركة قوية وبذل مجهود كبير لضم الإستطيقا إلى ميدان العلوم الوضعية [3]، فنجد التجارب تجرى فى هذا الميدان، كتجربة فشنر التى طلب فيها إلى مائة شخص أن يحددوا ما يختارون من بين مجموعة من المثلثات قائمة الزاوية ومرسومة على لوحة. وصحيح أن المربع والمعين والأشكال الهندسية بعامة عند

(١) Courthope W.J.: Life in poetry Law in Taste. Macmillan New York 1901 pp.79-80

(٢) Levin L Schücking: Teh Sociology of Lilerary Taste Kegan Paul, London.1944 tr F. W Dickes pp.3 4

(٣) Charles Bernard: Esthéttque et Critique, Edition Formes Paris1946 pp 205 6

المشتغل بالهندسة غيرها عند المشتغل بالإستطيقا؛ فقد لوحظ أن الشكل الهندسي الواحد يحدث في المتفرج تأثيرات مختلفة بحسب الصورة التي يكون عليها، فإذا كان مرتكزاً على أحد أضلاعه كان غيره عندما يرتكز على إحدى زواياه. وبهذا يكون عمل الإستطيقا الكشف عن الأسباب والتفسيرات التي تجعلنا نختار وضعا خاصا من أوضاع الشكل الهندسي، ونفضله على الأوضاع الأخرى، في حين أن الشكل نفسه لم يتغير في ذاته شئ. وبعبارة موجزة أصبحت الإستطيقا - كما انتهى إلى ذلك سوريو في كتابه «مستقبل الإستطيقا [١]» - هي علم الأشكال [٢].

على أن برنار - ونزعته صوفية متيافيزيقية واضحة - يخرج تجربة فشنر السابقة من ميدان الإستطيقا ويدخلها في ميدان آخر هو ميدان الإحصاء [٣]. ودراسة استجاباتنا للأشكال تدخل في نطاق الأبحاث النفسية [٤]، في الوقت الذي يظل فيه بعض الباحثين - شارل برنار نفسه - يعترف للإستطيقا بطبيعة ميتافيزيقية. وبذلك تتوزع هذه العلوم وغيرها (العلوم للطبيعية والفسيولوجى والاجتماع) ميدان البحث الاستطيقي. ولكن ليس معنى ذلك أن الإستطيقا تتميع وتذوب في هذه العلوم، ولكنها أقرب إلى أن تفيد منها. وإذا كان ذلك قد وسع من ميدانها ثانية فهو اتساع من جانب آخر.

وتتخلص الإستطيقا الحديثة في أنها «تتناول مجموعتين أساسيتين من المشكلات:

(أ) مشكلات التذوق الجمالي [٥]، (ب) مشكلات الإنتاج الفني. وهذه المشكلات لا يمكن بطبيعة الحال المحافظة على تميزها دائما.

وتحت «أ» يمكن النظر إلى:

١- المشكلات السيكلوجية والفسيولوجية، كأصل الشعور الجمالي وطبيعته وعلاقته بالخيال والحس، وأثر الترابط، كالحالات والأسس النفسية للإثارة الجمالية، متضمنة علاقة

(١) L'Avenir de l'Esthetique

(٢) Charles Bernard: Esthetique et Gritique pp.6-7

(٣) Statistique

(٤) كفكا مثلا في كتابه «مبادئ نظرية الجشتلط النفسية»، راجع. مصطفى سويف في كتابه الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف ١٩٥١، ص ١٤٧

(٥) aesthetic appreciation

المثير بالحس، والعلاقات الرياضية فى الأنغام المنسجمة، وعلاقة الشعور الجمالى بالمشاعر الممتعة الأخرى وبالعمليات الحيوية، وأخيراً الأهمية البيولوجية للشعور الجمالى فى تقدم المجتمع والجنس.

٢- مشكلات تنشأ من تحليل الصورة والمحتوى للأشياء التى يحكم بجمالها، أو لطبيعة الحكم الجمالى وأنواع الجمال، كمسألة الطابع «الموضوعى» للجمال، وهى من مسائل النقد الفنى الصحيح.

ويندرج تحت «ب» مسائل:

١- غاية الفن أو طبيعته الجوهرية.

٢- طبيعة الدافع الفنى [١].

٣- الخيال وصلته بتنفيذ الفكرة.

٤- أصل الدافع الفنى ووظيفته فى تقدم الجنس.

٥- تطور الفن.

وهاتان المجموعتان الرئيسيتان من المشكلات (أ) و (ب) غالباً ما يجرى الحديث عنهما من حيث هما تهتمان إلى حد بالفن من «وجهة نظر المتفرج» فى مقابل الفن من «وجهة نظر المنتج».

والمشكلات التى تندرج تحت (أ) – ٢- تشبه المشكلات المنطقية والأخلاقية، وهى تتطلب مناهج مماثلة من التحليل والنقد. أما بقية المشكلات فهى إلى حد بعيد نفسية أو تاريخية. وهى لهذا تستخدم مناهج هذه العلوم [٢]...»

— ٤ —

وهكذا تختلط مشكلات الفن الخاصة بالإستطيقا حتى لتكاد تكون الإستطيقا هى علم الفن. وقد كان من سبيل تضييق الميدان أن تستبعد من الإستطيقا كل الأبحاث التى تتناول

---

(١) art- ıpımulse

(٢) انظر Baldwın، مرجعه السابق. جـ١ ص ٢٠ وما بعدها

الجمال فى غير الفن، وأن «تطلق الإستطيقا بصفة خاصة على ذلك الجزء من علم الجميل، الذى يتصل بالتعبير عن الجمال فى الفن [١]» ولكن يبدو أن هذا الارتباط الجديد قد نقل إلى ميدان الإستطيقا كل مشكلات الفن تقريباً.

وقبل أن نضع الحد الفاصل بين الإستطيقا والفن أود أن أشير إلى السبب فى اقتصار الإستطيقا على الجمال والفن وحده. فمن السهل أن تفرق بين الجمال كما يبدو فى الطبيعة وعند الفنان الحساس الذى يتركز الجمال فى خياله المبدع الذى يخلعه على الطبيعة غير واع. فالإبداع الفنى يخلق صورة جديدة تتوافر فيها الصفة الجمالية. وهو يقوم على أساس من عمليات الاختيار والتفسير والتنظيم . وهذا عكس النقل الحرفى لهذا الجمال الطبيعى؛ فهو يخلو من أى رغبة فى الإبداع أو إسباغ الصورة الجميلة ذات المعنى على بعض الأدوات، ويكتفى بأن يتضمن الحقيقة الموضوعية للشئ المنقول بصورته ونظامه والمتعة الجمالية التى فيه.

وهذا معناه أن فى الطبيعة جمالا يثير مشاعر الفنان المبدع، والسؤال الآن هو: إلى أى حد من الكمال يبلغ الجمال الطبيعى؟ من الواضح أنه ليس هناك شئ أو منظر طبيعى يحده إطار يحدد بدايته ونهايته. والفنان المبدع هو الذى يصنع هذا الإطار، ومن ثم يكون أى عمل فنى أكمل فنياً من ذلك الجزء الطبيعى كما هو فى حالته الطبيعية بين الأجزاء الأخرى فى الطبيعة. والفنان إنما يذهب إلى الطبيعة يستلهمها لأن صور الجمال الطبيعى نفسها ليست كاملة بل جزئية. وربما لا يتفق مع وجهة نظر أفلاطون فى الكتاب العاشر من الجمهورية التى يذهب فيها إلى أن الجمال فى العمل الفنى أقل منه فى الطبيعة. ولكن وجهة النظر هنا تذهب إلى أن الفن العظيم لا يكون تقليدياً بذلك المعنى الأفلاطونى فالعمل الفنى يفسر الأشياء ولكن بأسلوب خاص؛ فهو التعبير بطريق الصورة الفنية عن محتوى فنى بين. وليس من شك فى أن أى معنى يمكن أن يكشفه الإنسان فى الطبيعة، فإن الطبيعة ذاتها لا تعبر عنه كما يعبر الفنان عن معناه فى فنه . وهذا يكفى لبيان أن الجمال فى الطبيعة يختلف من حيث النوع Kind عن الجمال المعبر فى الفن[٢]. فإذا أخذنا الطبيعة من حيث هى مصدر آخر من مصادر الجمال ومظهر من مظاهره لم نستطع أن نضعها جنبا إلى جنب

---

(١) J.Trousset; Mouveau Dictiounaire Encyclopédique, vol.2, p.649

(٢) انظر Greene (Th.M.) The Arts and The Are Of Criticism Princeton University press2 nd ed pp.8 ff

مع الفن، حيث يتمثل أعلى مستوى من الجمال، وحيث تعمل العبقرية. وإذا كان فى الطبيعة جمال فإنه خال من أى محتوى فى ذاته وأى تفسير، وبذلك نكون جميعا أمام الطبيعة فنانين ولكن كل منا بحسب مستواه. فإذا اقتصرت الإستطيقا على الجمال فى الفن فلأنه ليس هناك فى الحقيقة جمال مسجل إلا فى الفن. وجمال الأشياء لا يقوم مستقلا عن الفهم الإنسانى [١]. وهذا الفهم الإنسانى – فى الواقع – هو مادة الإستطيقا . وطبيعى أن هذا الفهم متغير على مدى العصور، وعمل الإستطيقا هو تتبع هذا الفهم وتحليله؛ «فليست مهمة الإستطيقا إذن – أو علم الفن – هى تعريف الفن تعريفا واحداً باقياً (وبعض المفهومات المدرسية تضيف إليه هذه المهمة) واستخراج نظرياته المختلفة من هذا المفهوم لشغل ميدان علم الإستطيقا كله، ولكنها ليست سوى التنظيم المستمر المتجدد دائما للمشكلات التى تنشأ من وقت لآخر من التفكير فى الفن، وهى متحدة مع حلول الصعوبات ونقد الأخطاء، هذه الحلول وذلك النقد الذى يعد بمثابة المادة والمثير للتقدم الفكرى الدائب [٢]». وبذلك تصبح الإستطيقا علما نظريا يبحث فى مشكلات الجمال فى الفن، تلك المشكلات المتجددة التى تضمن للإستطيقا عملا مستمراً وتطوراً دائما . وتصبح علاقة هذا العلم النظرى بالفن هى علاقة المساحة بالهندسة، أو علاقة الطب بالفسيولوجيا [٣]». وبذلك تفشل المحاولات التى بذلت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر لإدخال الإستطيقا ضمن العلوم الوضعية، ويظل الطابع الفلسفى ألصق بأبحاثها من أى طابع آخر.

— ٥ —

وقد رأينا فى خلاصة الإستطيقا الحديثة أن جزءاً كبيراً من مشكلاتها يدور حول التذوق الجمالى، فى حين يدور الجزء الآخر حول الإنتاج الفنى. وحين يكون هدفنا فى هذه الفقرة أن نتبين صلة النقد بالإستطيقا فإنه من الواضح أن السبيل ممهدة للربط بينه وبين تلك المشكلات الجمالية التى تدور حول التذوق. وليس هنا مجال الحديث عن الذوق ومشكلاته

(١) بسط بوزنكيت هذه الفكرة فى الفصل الأول من كتابه:
A History of Aesthetic, G. Allen & Unwin1934

(٢) Encyc. Brit. vol. L, p.66

(٣) راجع Charles Bernard فى كتابه السابق ص ١٤٦، وراجع أيضا: Stauffer فى كتابه السابق ص١٠١، فهو يفرق بين الإستطيقا والفن من حيث إن الإستطيقا تكون مذهباً فلسفياً، فى حين أن الفن تجربة شخصية، فهما يختلفان اختلافاً قوياً كما تختلف قوائم التأمين من الموت عن موت أحد الأصدقاء.

الخاصة، ولكن يكفينا – لتبين هذه الصلة – أن نعلم أن مهمة الناقد شديدة المساس بالإستطيقا. فإذا كان لكل عصر ذوقه الخاص – كما اعتدنا أن نقول – فإن تسجيل هذا الذوق لا يكون إلا فى تلك الأحكام الجمالية التى تروج فى هذا العصر. «والنقاد لازمون فى كل عصر لتسجيل أحكامه الجمالية»[1]

ولكن هل النقد والحكم الجمالى شئ واحد؟ يبدو أن مهمة النقد الأولى هى الحكم. وإذا اقترن النقد فى التاريخ بالأحكام التى اعتاد النقاد إصدارها فلأن كلمة النقد ذاتها تحمل معنى الحكم. ويتضح ذلك أيضاً من الأصل اللاتينى لكلمة Criticism (نقد) فهو يعنى «الحكم[2]» .

وأبسط صورة للحكم الجمالى (وهو بطبيعته ينصب على الأعمال الفنية وحدها) هى القول بجمال العمل الفنى أو قيمته. وميزة هذا الحكم – حين يكون جماليا صرفاً – هى تخليه عن كل الاعتبارات العملية؛ «فنحن عندما نحكم على شئ دون أن نحاول الحصول عليه أو الفرار منه فإننا نحس إما برضاء داخلى فنقول إنه جميل وإما بضيق وتقزز داخلى أيضا فنقول إنه قبيح [3]». ولكن النقد ليس بهذه البساطة ، ولا تقتصر مهمته على القول بالجمال أو القبح مهما كانت الاعتبارات الأخرى مستبعدة، ومهما تحرر الحكم من أى غاية؛ فهناك فى الواقع نوعان من الحكم: نوع نقف فيه عند مجرد القول بالجمال والقبح، ونحن بذلك لا نكون نقاداً بالمعنى الصحيح؛ لأن البشرية فى تعاطيها الأدب على مدى العصور تقف هذا الموقف. والنوع الثانى هو الذى نحدد فيه قيمة العمل الفنى ونضعه فى مكانه أو فى مستواه بحسب المفهومات والمقارنات وما إلى ذلك، ونحن بهذا نكون قد انتقلنا عن مرحلة «تذوق» [4] العمل الفنى إلى مرحلة «تقويم» [5] هذا العمل.

---

(١) Rene Wellek and Austen Warren: Theory of Literature London,199 p.342 note2

(٢) Judgment انظر: Wellek السابق ص٢٦٢.

(٣) Rey A: Lecons de Philosophie F. Riedr Paris1926 Vol4 p.364

(٤،٥) "to value" "to evaluate" يفرق ولك فى كتابه سابق الذكر بين اللفظتين ليبين أن الفلاسفة والنقاد يختلفون فى موقفهم من العمل الفنى عن عامة الناس من حيث هم يخطون خطوة أبعد من مجرد القول بالجمال أو القبح، أو بعبارة أخرى مجرد الاستحسان والاستهجان. (راجع ص٢٤٨ من كتاب ولك السابق).

ومن هذا يتبين لنا كيف يعتمد الحكم النقدى - بمعناه الصحيح - على أساس إستطيقى لا على مجرد ذوق جمالى، سواء أكان ذوقاً فردياً أم جماعياً، كما يتبين كيف تلزم للناقد فلسفة إستطيقية تكون بمثابة الأساس لما يصدر من أحكام.

وينقل كورثوب فى كتابه (Life in Poety, Lawin Taste ١٦١) عن بوزنكيت فى كتابه «تاريخ الإستطيقا» تعريفه للإستطيقا بقوله: «إن النظرية الإستطيقية فرع من الفلسفة، وهى تقوم لقصد المعرفة لا بوصفها موجهة توجيهاً عملياً»، وينقد كورثوب ذلك بأنه «غير صحيح كل الصحة؛ فأرسطو أول الإستطيقيين النظريين كان، بلا شك، يهتم بكشف قوانين الفن الجميل من حيث هى أولا وقبل كل شئ جزء من ناموس الطبيعة. ولكنه سرعان ما عرف القوانين الأساسية للشعر دون أن يتقدم بتطبيقها كما نرى من القواعد التى وضعها لتأليف «الماساة الكاملة». وفى زمننا، وبنفس الطريقة، بدأ رسكن (Ruskn) فى مؤلفه (Modern Painters) بفحص مبادئ عامة، وبعد أن أقنع نفسه بطبيعتها حاول أن يطبقها على مصورين وشعراء كثيرين، محدثاً بذلك ثورة هائلة فى ميدان «الذوق». وهذا النقد من جانب كورثوب يقوم على أساس يشبه الأساس الذى تبيناه من قبل، وهو أنه تلزم للناقد نظرية إستطيقية قبل أن يمارس عمله النقدى.

والواقع أننا نحمل النقد القديم كثيراً من العنت إذا نحن تطلبنا فيه هذه الفروق القديمة، فكل من حكم على شئ بالحسن أو القبح فقد نقده، دون أن تكون له الخبرة الجمالية الكافية، أو بعبارة أدق دون أى محاولة تبذل فى سبيل تبين النقد القديم مستقلا عن ملابسات أخرى، لا يمكن أن تظفر بتوفيق كبير. وهى فى الوقت نفسه ستواجه لونين من النقد، ذلك اللون الشائع من النقد – ولنصطلح منذ الآن على تسميته بالنقد الشعبى – وهو الذى يقف عند تذوق العمل الفنى والقول بجماله أو قبحه، واللون الثانى هو ذلك اللون من النقد الذى يعتمد على نظرية أو أساس إستطيقى، ويصدر الأحكام ويقوّم الأعمال بحسب المفهومات النظرية. وطبيعى – حين ننظر إلى النقد القديم – أن نجد اللون الشعبى من النقد هو الغالب، مما يضطرنا إلى الاهتمام به بجانب اللون الآخر.

من هذا يتضح لنا الميدان الذى سنعمل فيه فنجده فسيحاً حين يكون النقد فى أى صورة من صوره، ومختلطاً بأى لون آخر من ألوان المعرفة، هو المادة التى يقتضينا البحث درسها والكشف عن الأصول الأولى أو الأسس الثابتة أو المتطورة التى تكمن خلف هذه المادة

وكما أننا لا نستطيع أن نقول بوجود نقد بحت، أو «نقد لمجرد النقد» عند الإغريق[1]، فكذلك الشأن فى النقد العربى. فالإنسان يحجم أول الأمر عن إدخال الفلسفة الإستطيقية فى تاريخ النقد الإغريقى، ولكنه سرعان ما يكشف أن أغلبية الذين كتبوا عن الأدب الاغريقى قد أدخلوها فى تقديرهم [2]. بل أكثر من هذا أن تاريخ البلاغة عند الاغريق يكون جزءاً واضحاً من تاريخ النقد العام. وباستعراض مؤرخ مثل إجر Egger نجد أشياء كثيرة غير النقد البحت قد دخلت فى تاريخه. وكذلك يكون الأمر بالنسبة للنقد العربى.

وفى سبيل البحث عن تلك الأصول أو الأسس لن نمنع أنفسنا من الامتداد إلى ميادين قد يبدو للوهلة الأولى أنها بعيدة عن ميدان النقد وإن كانت هى فى حقيقة الأمر ذات أهمية كبرى فى إلقاء الأضواء الجديدة على هذه الأسس التى لم يحاول أحد – قبل اليوم – أن يبحث عنها ، أو بعبارة أدق أن يتبينها ويبينها .

ولم يكن بسبيل المصادفة أن يكون عنوان هذا البحث إذن : الأسس الجمالية، . . وليس الأسس الإستطيقية، لأن الأسس الإستطيقية أكثر تحدداً فى الميدان من جهة، ويصعب – إن لم يستحل – أن نجدها منفصلة متميزة . وفيما يختص بالنقد العربى يكاد يكون من المؤكد أنه لاوجود لهذه الفلسفة الإستطيقية . أما الأسس الجمالية فإنها توسع لنا فى الميدان من ناحية، وتضع بين أيدينا مادة وفيرة من ناحية أخرى . وهى قبل هذا وذاك يمكن العثور عليها فى النقد العربى الذى يمكن أن نطلق على جزء كبير منه النقد الشعبى، وذلك النقد الذى سبق أن قلنا عنه إنه يعتمد على التذوق والتفاعل مع العمل الفنى، والقول عنه إنه جميل أو قبيح، تماما كما يطلق هذان اللفظان على غير العمل الفنى من الأشياء، كالأشياء الجميلة أو القبيحة فى الطبيعة، فيدلان على مجرد الاستحسان والاستهجان .

ولعلنا الآن قد وصلنا إلى المرحلة التى يحسن فيها الوقوف عند مفهوم الجمال والقبح قبل أن نصل إلى المرحلة التى يكون فيها الحديث عن الأسس التى يقوم عليها الاستحسان والاستهجان . وهذا ما سنتناوله فى الفصل التالى .

Denniston(F D):op cit.,راجع criticsm for criticism, sake, pp.8-9introd(١)

(٢) دنستون السابق ص٨ من المقدمة

الفصل الثانى

الجمال والقبح فى تاريخ الوعى الجمالى

«هل يستطيع الفن أن يتخذ الشر موضوعاً ويستخلص منه صوراً فنية جميلة؟ بعبارة أدق وأوضح: هل فى الشر جمال يصلح موضوعاً للفن ؟»

طه حسين

«إن النور ذاته يتلاشى إذا لم يوجد فى العالم سوى عميان» .

شارل برتار

من الطبيعى جداً أن نجد أكثر من تعريف للجمال عند مختلف المفكرين فى مختلف العصور والأمكنة ؛ ذلك أن التعريفات فى هذه الحالة تكاد لاتمثل أكثر من وجهات النظر المختلفة فى فهم الجمال . وطبيعى أن يختلف الناس فى فهم الأشياء بخاصة إذا كانت من طبيعة مرنة كما هو الشأن فى الجمال والقبح وغيرهما من المفهومات المطلقة. ونود الآن أن نلمس مايمكن إبرازه وتمييزه من الأفكار والتعريفات التى أطلقت على الجمال والقبح لنحدد منها الجوانب التى تناولها الباحثون . وهذه الوقفات الجمالية شديدة المساس بما نحن بسبيله من تبين الأسس التى نبنى عليها عادة حكمنا الجمالى .

وقد قلنا إن الحكم بالجمال أو القبح فى ميدان النقد شئ مألوف وشائع عند عامة الناس على اختلاف أوطانهم وأزمانهم . ويحسن بنا أن نعرف الآن – قبل المضى فى تتبع الصور المختلفة من الوعى الجمالى – أى شئ نعنى عندما نطلق كلمة الجميل أو القبيح على عمل فنى . ذلك أن هاتين اللفظتين لاتطلقان – كما يقول كيرت جون ديكاس C. J. Ducasse فى كتابه «فلسفة الفن (The Philosoply) (١٩٢٩) – إلا من جانب الناقد وحده وليس لهما أى معنى من وجهة النظر الإبداعية عند الفنان . وقد يكون هذا الناقد هو الفنان نفسه عندما يلتفت فيما بعد ليتأمل ويقوّم عمله، أو يكون شخصاً آخر . فهذا الذى نقومه بقولنا إنه جميل أو قبيح إذن ليس مطلقاً هو العمل الفنى بهذه الصورة، أى من حيث

هو إنتاج رغبة الفنان فى أن يجسم مشاعره فى شئ، ولكن المتلقى لايتأمل سوى الشئ نفسه دون أن يشير مطلقاً إلى مسألة ما إذا كان هذا الشئ من إنتاج الفن أو الطبيعة . ومن جهة أخرى فإن النقد بهذه المثابة سيقتصر اهتمامه على قياس النجاح أو الفشل فى الفن، أى محاولة الفنان بصورة واعية أن يعطى شعوره صورة موضوعية . ومع ذلك فمن الواضح أن الفنان وحده هو الذى يكون فى وضع يستطيع فيه أن يقرر ما إذا كان، أو إلى أى مدى، قد نجح فى شئ يجسم شعوره تجسيما كافياً . واختبار النجاح فى محاولته إعطاء صورة موضوعية لشعوره – كما رأينا – هو تبين ما إذا كان الشئ المبتدع يعكس فى التأمل الشعور الذى حاول أن يعبر عنه . أمَّاكُنْه هذا الشعور فشئ لايعرفه سواه، ومن ثم فهو وحده الذى يستطيع أن يقوم بالاختبار . فإذا استطاع الفنان أن يقول «نعم، هذا يعكس إلى تماماً ذلك الشعور الذى كان لدى» فإن هذه تكون هى الكلمة الأخيرة فى الموضوع، أى فيما يختص بالنجاح فى محاولة التعبير الموضوعى عن شعوره. ولكن من الممكن القول بحق فى مثل هذا النوع من النجاح إنه شئ له أهميته عند الفنان وحده أو يحتمل أن يكون كذلك عند أمه أو زوجته . ومن ثم فإن الصورة الموضوعية للشعور، كما تظهر فى هذا الاختبار، يمكن أن توصف بأنها خاصة أو فردية، لتمييزها عن الموضوعية الاجتماعية[1] التى يكون امتحانها من حيث قدرة الشئ على نقل شعور الفنان – فى التأمل – لا إليه فحسب بل إلى الآخرين كذلك . . .[2] ونحن عندما نجد متعة فى تأمل العمل الفنى « فهى المتعة التى توجد ليس فى الشعور الذى أخذ صورة موضوعية فى العمل (الذى يمكن أن يجعل من العمل الفنى جميلا) ، بل فى نجاح محاولة الشخص فى أن يعطى جانباً من جوانب ذاته الشاعرة صورة موضوعية . وتبقى هذه المتعة الأخيرة، سواء أكان الشعور المبتدع جميلاً أم قبيحا » [3] .

فالحكم بالجمال أوالقبح ينصب على شعور الفنان ، وإن كان ذلك الحكم لايمنعنا من أن نجد المتعة فى العمل الفنى من حيث نجاح الفنان فى التعبير عن هذا الشعور، أو

---

(١) Social objectification

(٢) Carritt, EF. : philosophies of Beauty, (Oxford, Clarendon Press,1931), PP 313-4

(٣) Ibid' P.315

بعبارة أخرى فإن هناك شيئا معبراً عنه وشيئاً معبراً . وحين نقول إن هذا العمل الفنى جميل أو قبيح فإننا قد نعنى التعبير (وعندئذ يكون حديثنا عن شئ آخر غير الجمال، ليكن المتعة كما يسميها ديكاس) ، وقد نعنى المعبر عنه (وعندئذ فقط نكون قريبين من الحديث عن الجمال والقبح فى الأشياء الخارجية) . هل جمال هذه الأشياء أو قبحها يؤثر فى حكمنا على العمل الفنى بأنه جميل أو قبيح (أو إن شئت بأنه ممتع أو مؤلم) ؟ الجواب على ذلك موضعه فى الفصل التالى، ويكفى غرضنا هنا أن نكون على وعى تام بهذه الثنائية المفروضة فى العمل الفنى (تعبير ومعبر عنه) قبل أن نتتبع الخيوط التى مر بها الوعى الجمالى، ومدى ما يمكن أن يكون لها من صلة بالنقد أو أثر فيه .

— ١ —

رغم ما هو معروف عن الرجل اليونانى من أنه كان يولد فنانا، وأن ثقافته كانت تصله بمجال فكرى واسع فيما يختص بالأشياء الجميلة ، فإن ظهور النظر الجمالى جاء متأخراً، فلم يظهر إلا فى عهد سقراط ، والسبب فى ذلك هو أن شيئا من الدراسة الجمالية لايتأتى إلا فى فلسفة منظمة لها صورة متكاملة .

وقد كان الفكر اليونانى قبل عصر بركليس غير قادر على الحصول على أسلوب منهجى صحيح [١] . ويمكننا أن نجعل أفلاطون نقطة البداية ، لأنه به حقاً تبدأ نظرية الجمال[٢] اليونانية . صحيح أن أكزانوفان وهرقليطس قد نقدا هومير قبله بزمن طويل، ولكنهما صنعا ذلك من وجهة نظر أخلاقية بحتة[٣] .

ورأينا أن أفلاطون لم يكن أسعد حظا منهما فى فهمه للعمل الفنى ، فنحن نعرف أن نظريته فى المثل جعلته يفترض وجود مثال للجمال خارجى[٤] . وتصبح الأشياء فى

---

(١) Encyc, of R. & Eth . vol 2,P.444,

(٢) aesthetic theory . وفى رأينا أن دنستون متساهل – يحسب ما رأينا فى الفصل السابق فى استخدام كلمة aesthetic هنا . إلا أن يكون المقصود بها مجرد الوصف لا النسبة إلى علم الإستطيقا . وميلا منا إلى هذا الفهم الأخير ترجمناها بنظرية الجمال .

(٣) Dennistion : The Theory of Lit, PP.18-19, introd

(٤) transcendental

حقيقة جمالها شبيهة المثال، ويقرب هذا الشبه أو يبعد بمقدار مافيها من جمال . والعمل الفنى نقل أو محاكاة [1] لهذه الأشياء الشبيهة بمثال الجمال . فهو إذن شبيه بالشبه، والجمال الذى يتمثل فيه يقل عنه فى الأشياء، كما أن جمال هذه الأشياء بدورها أقل منه فى المثال . والجمال فى المثال جمال مطلق، أما فى الأشياء فهو نسبى. ويتضح ذلك من محاورة أفلاطون المسماة «هيبياس[2]» حيث يرى أن الأشياء ليست جميلة جمالا مطلقاً، وإنما تكون جميلة عندما تكون – كما يقول على لسان هيبياس – فى موضعها، وقبيحة عندما تكون فى غير موضعها . فالذهب أجمل من العاج، وهذا أجمل من الحجارة، وكان يلزم فناناً مثل فيدياس[3] – بناء على ذلك – أن يصنع تمثال أثينا أو على الأقل عينيها وبقية وجهها ويديها وقدميها من الذهب، ولكنه صنعها من العاج، وإذا كان العاج جميلا فقد صنع المقلتين من الحجارة . وهنا يجرى الحوار على هذا النمط :

سقراط : أفى الحجر الجميل جمال كذلك ؟ .

هيبياس : إذا كان فى مكانه الصحيح وجب أن نوافق على ذلك .

سقراط : وإذا سألنا – السائل – عما إذا كان قبيحاً عندما يكون فى غير مكانه، أوافقه أم لا ؟ .

هيبياس : يجب أن توافقه .

سقراط : عندئذ سيقول «أبلغ» بك حكمتك إلى تقرير أن العاج والذهب يجعلان للأشياء منظراً جميلا عندما يكونان مناسبين للغرض، وإلا فهى قبيحة؟»[4] .

وتستمر المحاورة لتؤكد أن موافقة الأشياء لنا لاتكسبها إلا جمالا عارضا[5] .

---

(١) imitation

(٢) Hippias Major

(٣) Pheidias.

(٤) Carritt; op. cit, PP6-7

يلاحظ أن هيجل يرى أن الإنسان كائن واع مفكر، وهو يستطيع أن يفكر فى الأشياء وفى نفسه كذلك بعكس الكائنات الأخرى، وهو حين يفكر فى الأشياء يحاول أن يرأب الصدع الذى بينه وبينها بأن يلقى ظلالا من نفسه عليها، ومن ثم فإن المادة فى العمل الفنى أو العنصر الحسى فيه يستأهل مكانه فقط بمقدار تماثله لعقل الإنسان، لابحكم ماديته الخاصة» (راجع نفس الكتاب، ص١٦٢) .

(٥) Ibid : P.9.

فالأشياء الجميلة حقاً هى التى تستقل بجمالها عن أى هدف خير أو نفعى أو يوافقنا بصورة من الصور . والأشياء عند أفلاطون ليست قسمين : جميلة وقبيحة، بمعنى أن ماليس جميلا يكون قبيحاً حتما، وإنما هناك مرحلة يخلو فيها الشئ عن كلا الوصفين فكما أن غير العالم لايكون حتما جاهلا وإنما هو وسط بين طرفين متناقضين، فكذلك الأمر بالنسبة لغير الجميل (١) . وهذا يوضح لنا ما نحن بسبيله من تقرير أن الجمال عند أفلاطون فى الأشياء وأنه يتفاوت فيها إلى أن يصل إلى مرحلة يفقد فيها الشئ صفة الجمال، ولكنه لاينتقل إلى المرحلة الدنيا، مرحلة القبح .

أما مثال الجمال أو الجمال المثالى فهو مفهوم سابق يسيطر على الفنان حين يعمل، فهو يختار عناصره من الأشياء الطبيعية ويؤلف منها وحدة غاية فى الجمال بحسب هذا المفهوم أو باستخدامه مقياساً خاصاً خفياً. ومن ذلك نلمس القرب من نظرية الجمال المثالى كما تسلمها أفلاطون من سقراط، ولم يكن عليه سوى أن يخطو بعد خطوة واحدة (٢) .

ومن ذلك يتبين لنا أن أفلاطون كان ينزع نزعة مثالية فى فهم الجمال، وينزع نزعة موضوعية عندما يلتمس مظاهر هذا الجمال فى الأشياء، ففى الأشياء جمال، وهو جمال نسبى بالقياس إلى مثل الجمال . وماذا يكون مثال الجمال سوى الصورة المجردة من الأشياء للجمال . بعبارة واحدة نستطيع أن نلخص أفلاطون فى فهمه للجمال فى أنه كان تجريدياً، مثالياً، وأنه كان يصبو إلى فن سام يكشف للحس عن عالم المثل .

وربما كان تلخيصنا لأفلاطون يلخص لنا كذلك الاتجاه العام السائد فى فلسفة الجمال عند الإغريق، ذلك أن أرسطو - أضخم شخصية فلسفية عندهم - لم تكن له نظرية جمالية بالمعنى الصحيح الذى يتمثل عند أفلاطون مثلا . بينما نجد لونجين مثلا فيما بعد يبنى نظريته فى الفن على أساس من مفهوم للجمال هو مفهوم النظرية الأفلاطونية مع بعض التعديلات التى يتفق واتجاهه الصوفى، فإن أرسطو لم يحاول شيئاً من ذلك،

---

(١) Platon : Le Banquet, On de L'Amour, Paris, Payat,1926, 5ieme, Tirage PP.125-6

(٢) Egger, E, Essai sur L Fistoire de la Critique chez les Crecs (2eme Ed, Paris1889), P 128

«ولا جدوى فى محاولة بناء نظرية فى الجميل من الملاحظات الجزئية التى تركها لنا – أرسطو. فهو يجعل من الجمال مبدأ منظماً فى الفن، ولكنه لم يقل ألبتة– أو يعن – أن غاية الفن هى جلاء الجميل . والقوانين الموضوعية للفن مستنبطة لامن بحث فى الجميل، وإنما من ملاحظة للفن من حيث هو، وللآثار التى ينتجها»(١) ومع ذلك فرأينا أن أرسطو بموضوعيته كان أقرب من أفلاطون بمثاليته إلى ميدان الفن . فأفلاطون يبحث فى جمال الأشياء وأرسطو يبحث فى الأثر الذى تحدثه فى الإنسان . ودائرة معارف الدين والأخلاق تؤكد ذلك حيث تقول: «هناك طابع عام فيما نعتقد، يميز كل نظريات الجمال اليونانية، وهو اعتبارها الجمال صفة فى الأشياء . وهم إذا حدث أن فكروا فى الأثر الذى تتركه فى الفرد فإنهم لايصنعون ذلك إلا بطريقة ثانوية لاليروا فى الأثر عنصراً جوهرياً فى الجمال . والنتيجة هى أن التأملات اليونانية فى الجمال ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالميتافيزيقا»(٢) .

وليس غريبا أن ترتبط تأملات الإغريق فى الجمال بالميتافيزيقا (ماوراء الطبيعة) لأن الفلسفة عندهم كانت فى أساسها تهتم بالطبيعة أو ماوراء الطبيعة، ولذلك لم يكن الجو مهيأ، ولا الدوافع كافية لإدخال فلسفة الفن . وهى إذا تجاوزت ذلك «فإنها تبحث من وقت لآخر فى النفس، أو على وجه التحديد، فلسفة العقل، وفيما يختص بمشكلات الجمال الفلسفية فإنها كانت تشير إليها إشارات عابرة، سواء بصورة سلبية، كما هو الشأن فى إنكار أفلاطون قيمة الشعر، أو بصورة إيجابية، كما هو الشأن فى دفاع أرسطو الذى حاول أن يفرد للشعر ميداناً خاصاً بين ميدانى التاريخ والفلسفة، أو – فيما بعد – فى تأملات أفلوطين الذى ربط للمرة الأولى بين مفهومات (الفن) و (الجميل) السابقة غير المرتبة(٣)» .

والآن يحسن بنا أن نتبين مفهوم الجمال عند أفلوطين وإلى أى مدى نجح فى الربط بينه وبين الفن .

---

(١) Butcher : Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a Critical Text and a Translation of the Poetics, (4th.ed, Mecmillan and Co, London1932), P.162

(٢) E.R.E. . vol 2,P.444

(٣) Encyc. Brit. : vol. 1.P.270

— ٢ —

الواقع أنه من الصعب كذلك أن نتبين من خلال الفلسفة الصوفية فى الإسكندرية نظرية حقيقية فى الفن، فقد اختلط البحث الميتافيزيقى بالأخلاق، وشغل الفلاسفة بذلك، مما لم يترك مجالا للبحث فى العبقرية المبدعة مستقلة . وإذا كانت النظرية الجمالية فى الفن بحاجة دائماً إلى مايسندها من رأى فى الخيال، فقد كان اهتمامهم بهذا الخيال أقل منه فى الماضى، باستثناء حكيم معاصر لأفلوطين هو فيلوستراط Philostrate ، فهو الوحيد الذى ترك لنا فى القدم تعريفاً صحيحاً للخيال الشاعرى[١].

والجميل عند أفلوطين والمدرسة الأفلوطونية الحديثة - يشير إلى الواحد Un,I المطلق الخير الذى تصدر عنه الصورة المشعة[٢] . ولاشك أنه من الواضح تأثر هذه النظرية بفلسفة أفلاطون فى الجمال المفرقة فى محاوراته كالمائدة وفيدر وهيبياس[٣] . وقد تكون أكثر من مصادفة أن ينشر الجزء الثالث من «التاسوعات (وفيه يتكلم أفلوطين عن الجمال والحب) مع المائدة فى مجلد واحد[٤] . وإذا كان أفلاطون قد وحد بين الجمال والخير فقد تأثره أفلوطين ، فعنده كذلك أن الجميل هو الخير، والخير فى هذا الرأى كامن خلف الجميل وهو مصدره ومبدؤه، كما هو مصدر كل شئ ومبدؤه[٥]» فالواحد المطلق خير قبل كل شئ وهو جميل لأنه خير. فالخير هو المبدأ الأول الذى يصدر عنه الجمال. وإذا كان للجمال هذه الطبيعة «فإن الوسيلة إلى إدراكه هى الروح . أما الحواس فإنها لاتدرك سوى انعكاسات هى ظلال للجمال[٦]» وسوى إيحاءات للحقيقة . وهذه الأداة يجب أن تهذب، فيجب أن تصقل بالتفكير الراقى وبحياة الألم. وأخيراً سترى أنه رغم أن الخير والجمال شئ واحد فإن الجمال مع ذلك يقع فى مجال أدنى من الخير، هو فى الحقيقة ليس سوى محاكاة[٧] . وفى الإنيادة «يتساءل أفلوطين : كيف يمكن رؤية جمال النفس الخيرة؟

(١) Egger. Essai sur L' Histoire.., PP.473-4.

(٢) Charles Bernard, Esthétique et Ccririque P.97.

(٣) يبدأ بحث الجمال عند أفلوطين بمحاكاة لمحاورة هيبياس، وينتهى بمحاكاة لمحاورة فيدر، راجع : Eggel, op. cit, P.457:

(٤) راجع نشرة Payat للمائدة سنة ١٩٢٩، الطبعة الخامسة .

(٥) Charles Bernard, op. cit .. P.53.

(٦) shadows - beauties - reflections.

(٧) Saintsbury (George) : A History of Criticism ,. (William Blackwood and Son, Edinburgh and London), 4th ed, vol. 1,P.68.

(ويجيب) : عد إلى نفسك وانظر، فإذا لم تر الجمال فيك فاصنع مايصنعه المثال بتمثال ينبغى أن يكون جميلا، فهو يزيل جزءاً ويكشط ويهذب ويجفف حتى يستخلص من الرخام خطوطا جميلة . فأزل مثله الزائدة وعدل المنحرف وأجل المعتم ليصبح وضيئا، ولاتكف عن نحت تمثالك حتى يستعلن نور الفضيلة الربانى، وحتى ترى الفضيلة مستقرة على العرش المقدس[١]» وهى نزعة صوفية واضحة فى فهم الجمال وإدراكه. فالجمال عند أفلوطين حقيقة علوية لها طبيعة نورانية متحدة بذات الإله . وهذه الحقيقة تمتد فى الأشياء إلى أن تظهر ظلالها التى ندركها بالحواس. فالجمال الذى ندركه بالحواس ليس هو جوهر الجمال، وإنما إدراك الجمال (تلك الحقيقة النورانية) لايتأتى إلا بأداة من نفس الجوهر هى الروح . ولكن الروح ليست خالصة ، وإنما هى مرتبطة بالجسم (وهو معدن آخر معطل لعملها إلى حد كبير) مما يحول دون إدراكها للجمال إدراكا كافيا . وهى فى سبيل هذا الإدراك فى حاجة إلى رياضة تصفيها وتنقيها إلى أن تصبح فى حالة مناسبة لإدراك ذلك الجمال . وأفلوطين نفسه يقول : «يجب أن تصبح العين معادلة ومشابهة للشئ المرئى كيما يمكن استخدامها فى تأمله . ولن ترى عين الشمس دون أن تصير مشابهة لها .

ولن ترى نفس الجميل دون أن تكونه جميلة [٢] .

ولكن ماشأن الجمال فى الأشياء وفى الفن عند أفلوطين ؟ .

قلنا إن هناك ذلك المبدأ المتحد بالإله والذى يشع فى الكون وتتغلغل أشعته فى الأشياء فتكتسب من صفته بقدر مانال منه . ومن ثم تبدو الأشياء فى سلم هابط من الجمال المطلق إلى القبح، وبينهما سلسلة متصلة من الأشياء كل حلقة منها أقل من سابقتها درجة فى الجمال[٣] ، شأنها فى ذلك شأن النور الذى يكون أقوى مايكون فى مصدر النور ذاته ثم يقل مع البعد عن هذا المصدر شيئا فشيئا إلى أن يكون الظلام .

والفنان يتمتع بروح شفافة مهذبة تستطيع أن تدرك الجمال فى أعلى درجاته، أو بعبارة أخرى أن تدرك الجمال المطلق، ذلك الجمال الذى يفوق جمال الأشياء بمراحل متباينة البعد ولكنه يفوقها جميعا على كل حال . فإذا نقل الفنان شيئا من هذه الأشياء

(١) Charles Bernard : op. cit., P.56.

(٢) Charles Bernard : Esthetique et Critique, P.33

(٣) E.R.E. , vol. 2,P.445.

كان عمله الأساسى هو أن يقرب به ما أمكن من ذلك الجمال المطلق الذى أدركه من قبل بروحه . فهو إذن يترقى به فى مدارج الجمال باكتناهه جوهر هذا الشئ الأصيل، والذى لابد أن يكون جميلا . . وهذا هو السبب فى أن الفنان ينبغى عليه ألا ينقل الطبيعة نقلا رديئاً، بل يحاول أن يصل بنظره الثاقب الذى صدرت عنه كل الحياة، ويصحح النقص فى الأشياء المحسوسة بحسه[1] . فإذا كان الشئ فى وجوده المستقل يتمتع بدرجة مامن الجمال فإنه يترقى فى مدارج الجمال إذا هو ظهر فى عمل فنى . والروح الجميلة هى التى تكشف عن الأشياء التى تدخل فى ميدان الإشعاعات الصادرة عن الجمال المطلق، ومحك ذلك هو موافقة هذه الأشياء لها. ومن ثم فالقبح هو مايصدمنا لأنه نقيضنا . والشبه الذى بين الأشياء الجميلة وبين أرواحنا التى تدركها له أصله فى الفكرة Idea التى يصدر عنها هذه وتلك جميعاً[2]» .

وقد فسر أفلوطين فى الإنيادة الجمال الفنى بأن فرق بينه وبين جمال الطبيعة . فرأى أن الحجر الذى يتناوله الفنان يبدو جميلا بجانب الذى لم تمسسه يد فنان . فالجمال إذن ليس فى الحجر وإلا فالحجران من أصل واحد ، ولكنه فى تلك الخاصية التى أضافها الفن إلى الحجر. وهذه الخاصية كانت فى نفس الفنان قبل أن تخرج فى الحجر . وهذا الجمال الذى سبق أن أدركه بخياله كان أعظم منه فى الحجر . ومن ثم فالعمل الفنى ليس مجرد تقليد للعالم المرئى ولكنه يصعد بنا إلى المبادئ الأولى التى قامت عليها الطبيعة[3] .

فإذا كان الفنان لاينقل إلينا الشئ كما هو وإنما هو يتعمقه بنظره الثاقب ويكمل ما فيه من نقص، أو بعبارة أخرى يضفى عليه من نفسه (مستلهماً النبع الأول للجمال) مايجعله جميلا أو أكثر جمالا مماهو - فكيف إذن يدرك متلقى الفن الجمال الذى سبق أن أسبغه العمل الفنى على الأشياء ؟ أو بعبارة أخرى كيف يدرك الجمال كما يبرزه العمل الفنى ؟ .

بالرجوع إلى فكرة التعادل عند أفلوطين، التى تحتم وجود التوافق بين الشيئين

---

(١) Id.

(٢) Croce : Aesthetic, P.167.

(٣) Carritt : Philosophies of Beauty, PP.47-8.

(الشمس والعين مثلا) حتى يتم الإدراك، نستطيع أن نعرف الجواب على هذه المسألة . فإذا وجد متلقى الفن المناسب للعمل الفنى الذى أمامه، أو بعبارة أخرى إذا تم التوافق بين الجمال فى العمل الفنى وروح متلقى هذا العمل، أمكن إدراك هذا الجمال . ومن ثم نستطيع القول إن حياة العمل الفنى يكيفها الإدراك المباشر(١) المزدوج عند مؤلفه ومتلقيه، فالنور ذاته يتلاشى إذا لم يوجد فى العالم سوى عميان (٢) .

هذه هى آراء أفلوطين فى الجمال والقبح وفى صلتهما بالفن . وقد كان فى وسعنا أن نكشف عن قيم فنية فى هذه الآراء لو كان منهجنا فى هذا الفصل نقدياً وليس تاريخياً. ويكفينا أن نعلم أن واحداً من كبار المشتغلين بالإستطيقا (شارل برنار) قد كتب كتابه (الإستطيقا والنقد) كله تقريبا من وجهة النظر الأفلوطينية .

— ٣ —

وإذا نحن مضينا إلى العصور الوسطى وجدنا فلسفة أفلوطين تحتل مكانا بارزاً من التفكير الجمالى عند فلاسفة المسيحية أو فلاسفة الكنيسة بلفظ أدق . ولكن هل أهملت فلسفة أفلاطون وأرسطو واكتفى الآباء بصوفية أفلوطين ؟ يبدو أنها لم تهمل، لكنها كيفت تكييفا خاصا يتلاءم مع الفهم العام والفلسفة العامة التى سادت العصور الوسطى .

كانت الإستطيقا فى الكنيسة، أى بلفظ آخر الإستطيقا الدينية فى العصور الوسطى، تسعى إلى تأكيد فكرة أن الله الخالق هو مصدر الجمال فى الكون . ويعد سانت أوغسطين ممثلا لهذه الوجهة، وهو يدين بالكثير للنظريات الأرسطو - أفلاطونية (٣) .

ولكن كيف يمكن الجمع بين أرسطو وأفلاطون واستخراج فلسفة موحدة من نظريتيهما فى الجمال تتمشى مع ذلك الاتجاه الفلسفى الدينى السائد فى تلك العصور ؟ .

الواقع أنه من الممكن الجمع بين أفلاطون وأرسطو فى البحث الجمالى لأن نظريتيهما فى الجمال تشتركان فى مبدأين أساسيين .

---

(١) intuition

(٢) Charles Bernard, Esthétique et Critique, P.34.

(٣) E.R.E, : VOL 2,P.445

الأول هو أن الجمال فى النظام وفى العناصر الميتافيزيقية التى يشملها النظام، أعنى الوحدة والتعدد (الانسجام، السيمترية، التناسب) . ومعروف أن دراسة الوحدة والتعدد مشكلة من أهم المشكلات التى شغلت الفكر اليونانى، ودراسة النظام هو الجانب الجمالى من هذه المشكلة . . أفلاطون يقول : «إن الوزن[١] والتناسب هما عنصرا الجمال والكمال . وكذلك يكتب أرسطو (Poetics,vii4) إن الجمال يتركب من نظام فى الأشياء الكثيرة .

والثانى : أن الجمال هو الخير . وعندما نتذكر أن فكرة أفلاطون الأساسية فى الميتافيزيقا هى الخير وليست الحق، فإننا ندرك النقص فى القول الذى نسب إلى أفلاطون خطأ وهو : «إن الجمال هو وضاءة الحق، وقد حاول أرسطو أن يشخص بعض الفروق المميزة بين الجميل والخير ولكنها كانت فروقاً سطحية [٢]».

وهكذا تمتزج النظرتان عند فلاسفة العصور الوسطى لتكونا أساس نظريتهم فى الجمال، تلك النظرية التى يمثلها سانت أوغسطين أصدق تمثيل فى كتابه «الجميل والموافق»[٣] . وإذن فالنظرية الأرسطو أفلاطونية هى الأساس، «ومن الخطأ إرجاع نظريات الفلاسفة اللاهوتيين الخاصة بما يكون الجمال فى الأشياء إلى أثر الأفلاطونية الحديثة، فإن النظرية التى قبلت باتفاق كانت هى النظرية الأرسطو أفلاطونية، بعد أن وسعت وأصبحت فى وضع يتمشى مع نظريات الجمال الميتافيزيقية الأخرى،[٤]».

ومن الباحثين المتحدثين من يرى عكس ذلك، ويذهب إلى أن، التفكير الجوهرى فى إستطيقا سانت أوغسطين يدعونا إلى اعتبار الطبيعة هى العمل الفنى لله . وفى هذا التفكير أيضاً تتركز كل إستطيقا العصور الوسطى . وزيادة على ذلك فإن التطورات الواسعة، ووجهات النظر الأصلية التى كانت تنتشر فى العادة ويقول بها أساتذة أشهر المدارس فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر، كانت نقطة البداية فى نظرياتهم – كما

---

(١) measure

(٢) E.R.E. : vol. 2,OP.44-5

(٣) De pulcro et apto (Croce : op cit, P.175) وقد فقد هذا الكتاب

(٤) E.R.E. : vol. 2,P.446

كانت نقطة النهاية – هى هذه المعرفة بالله من حيث هو فنان الكون . وهى فكرة أفلوطينية صرفة، وهى تؤكد سيطرة الأفلوطينية على كل إستطيقا العصور الوسطى . وإذا كان سانت أوغسطين من جهة أخرى يرتبط فى كثير من الرضا بقانون الانسجام التابع لقانون الكثرة، فإن هذه النظرة الأرسطية ذاتها تعود به إلى الوحدة التى هى الله(١) .

ومعنى ذلك هو أن الفلسفة الأفلوطينية هى أساس التفكير الجمالى عند فلاسفة العصور الوسطى. وأن النظرية الأرسطو أفلاطونية قد حورت بما يتفق مع هذه النظرية . والذى أخشاه هو أن يكون «برنار» مندفعا (وهو فى كتابه يدافع عن الأفلوطينية) فى القول بأن النظرية الأفلوطينية كانت أساس الفلسفة الجمالية فى العصور الوسطى، وعند سانت أوغسطين بصفة خاصة .

والحق أن سانت أوغسطين يعرف الجمال عموماً بأنه الوحدة(٢)، وجمال الجسم بأنه توافق الأجزاء مع جمال اللون(٣) . ويعود التمييز القديم بين الشئ الجميل فى ذاته والجمال النسبى للظهورفى كتابه De pulcro et apto والاسم نفسه يبين أنه عاد إلى تأكيد التمييز القديم بين الجميل فى ذاته ، والجميل نسبياً(٤) وفى مكان آخر يلاحظ أن الصورة تسمى جميلة إذا كانت تطابق تماما ذلك الشىء الذى هى صورة مساوية له(٥) .

ويسأل سانت أوغسطين : «هل هذا جميل لأنه مرض أم أنه مرض لأنه جميل؟» . ويجيب : «إن هذا يرضى لأنه جميل، وهو جميل لأن أجزاءه تتشابه وينتظمها انسجام واحد»(٦) .

---

(١) Charles Bernard : Esthétique et Critique P.280

(٢) unity (omnis pulcritudinis forma unitas est)

(٣) congruentia partium cum quadam coloris suavitate .

(٤) quoniam apte accommodaretur etur alioui.

(٥) Si perfecta implet illud cjuus imago est, et coaequatur et (see Croce : op. cit. P.175)

(٦) Charles Bernard . Esthétque et Critique, P.280

وقد يعنى هذا أن سانت أوغسطين يسير في هذا الرأى خلف أرسطو، ولكن يجب ألا ننسى أن «قانون التساوى والتشابه والانسجام موضوع خارج المكان والزمان وفوقهما، وهو متحد بالحقيقة، بالحكمة، بالله»[١] .

والحق أن الإنسان يجد مشقة فى الفصل فيما إذا كان سانت أوغسطين متأثراً فى أساس نظريته بالنظرية الأرسطو أفلاطونية أو بالنظرية الأفلوطينية. ويكفينا أن الأفلوطينية تدين بالكثير للأفلاطونية، مما يزيد هذه المشقة، ولكن من الممكن القول (حيث تجمع المصادر) بأن النظرية الأفلاطونية الحديثة قد «تبناها سانت بازيل St. Basil ، ذلك الكاتب الذى استعار لنفسه اسم ديونيسيوس (Dionysius) ، وكان للأخير أثر عظيم فى إستطيقا العصور الوسطى»[٢] ويتضح ذلك فى مؤلفاته (المراتب السماوية . والمراتب الكهنوتية، الأسماء المقدسة)[٣] وقد احتل الإله المسيحى مكان الخير الأسمى[٤] أو الفكرة Idea هكذا: الإله، الحكمة، الخيرية، الجمال العلوى، مصدر الأشياء الجميلة فى الطبيعة، وهذه هى سلم لرؤية الخالق[٥] . وقد سبق أن رأينا أن أفلوطين هو الذى قال بمبدأ الفكرة التى هى أصل تصدر عنه أرواحنا فى تأملها كما تصدر عنه الأشياء الجميلة المتأملة . فأثر أفلوطين هنا واضح كل الوضوح، وكل الذى صنعته الفلسفة المسيحية – لأنها كانت فلسفة لاهوتية أولا وقبل كل شئ – هو أنها استبدلت الإله بالفكرة الأفلوطينية . ومن ثم فقد اتصلت الإستطيقا بالمسائل الاعتقادية، وتوجهت كل الأبحاث فيها إلى إثبات فنية الإله القدير كما تتمثل فى كونه البديع.

أما سانت توماس الأكوينى فيختلف قليلا عن سانت أوغسطين فى أنه يتطلب فى الجمال ثلاثة أمور: التكامل أو الكمال[٦]، والتناسب التام، والوضوح. ويتبع أرسطو فى

(١) Charles Bernard : Esthétique et Critique, P.281

(٢) E.R.E. : vol. 2,P.446.

(٣) De Coelesti hierarchia, De ecclesiastica hierarchia, De divinis nominibus, etc, وبخاصة فى كتابه الأخير

(٤) summum bonum

(٥) Croce : op. cit. P.175.

(٦) integrity or perfection.

تمييزه بين الجميل والخير: فيعرف الأول بأنه ما يمتع بمجرد تصوره (١). وقد أشار إلى الجمال الذى تستحوذ علية الأشياء حتى الرديئة منها إذا هى حوكيت محاكاة حسنة (٢).

ومهما يكن من شئ فإن هذه التأملات قد استمرت فى انفلاتها بعيداً بعيداً عن اعتبارات الفن التى ربطها بها أفلوطين. وكثيراً ما تكررت تعريفات الجمل الجوفاء التى أطلقها شيشرون وغيره من قدامى الكتاب (٣). وتسود نظرية الفن التعليمى أو الأخلاقى المنومة على كل ما عداها. وقد ساعدت على نوم أبحاث القدامى وشكوكهم بقدر ما ناسبت قيام فترة انهيار نسبى للحضارة (٤).

ويأتى عصر النهضة، وهو إلى حد بعيد يشبه العصور الوسطى من حيث قيمتها، فإن كل ما لهذه العصور من قيمة لا يعدو أن يكون قيمة تاريخية، ذلك أننا - كما رأينا - لم نجد أى تقدم ملحوظ فى ميدان الدراسات الجمالية، فضلا عن ابتكار النظريات الجديدة فى هذا الميدان. والنظريات القديمة لم تفهم فهما مستقلا واضحاً، بل نجدها تتشكل بحسب الروح السائد. وقليل من هذه الأبحاث ذو قيمة بالنسبة للتاريخ العام للعلم، فضلا عن تاريخ الحضارة.

كذلك الأمر فيما يختص بعصر النهضة، فإن الكتب القديمة بعثت وقرئت مترجمة وشرحت، كما بعثت النظريات القديمة، ولكن هل أضيف إلى الميدان نظريات جديدة؟ هل فهم الجمال مستقلا عن النظرية الأرسطو- أفلاطونية؟ هل وجدت النظرية الإستطيقية التى حوول تطبيقها فى دراسة الفنون ونقدها؟ «لقد ترجم الكتاب القدامى وشرحوا، وكتبت وطبعت أبحاث كثيرة عن الشعر والفنون والنحو والبلاغة والمحاورات والأبحاث الخاصة بالجميل. وبذلك ازدادت الكميات واتسع العالم، ولكن الأفكار الأصيلة بحق لم تظهر حتى ذلك الوقت فى ميدان علم الإستطيقا» (٥). ونستطيع أن نلمس بعض الأفكار التى ظهرت فى ذلك

---

(١) pulcrum...id Cujus ipsa apprehensio placet,

(٢) Croce: op. cit, p.176.

(٣) Ibid, p.175.

(٤) Ibid, p.176.

(٥) Croce: op. cit, p.179.

العصر فى (محاورات الحب) [١] (١٥٣٥) لليو الإسبانى التى ألفت بالإيطالية وترجمت إلى كل اللغات الراقية فى ذلك الوقت، وفيها يذهب إلى أن كل ما هو جميل فهو خير، ولكن ليس كل ما هو خير جميلا، والجمال هو الذى يحرك الروح ويدفعها إلى الحب [٢] وأن معرفة الأشياء التى يقل فيها الجمال تؤدى إلى معرفة الأشياء ذات الجمال العلوى الروحى [٣]... وكذلك فى محاولة بعض الرياضيين الذين يتجسم فيهم فيثاغوراس، تحديد الجمال بالعلاقات الدقيقة. من ذلك بحث لوقا باسيولو (عن المعادلة الإلهية) [٤] (١٥٠٩) والذى وضع فيه القانون الجمالى المزعوم، قانون النسبة الذهبية [٥]...، ومن ذلك أيضاً القانون العملى الذى وضعه ميشيل أنجلو للتصوير عموماً، حين قرر أن الوسيلة إلى بعث الحركة والجمال فى الأشكال كامنة فى ملاحظة علاقة حسابية معينة [٦]... وقد جعل الأفلاطونيون بعامة الجمال فى الروح وجعله الأرسطيون فى الصفات الطبيعية (الفيزيائية).

ولسنا نود صرف وقت آخر فى تتبع الأفكار التى ظهرت فى هذا العصر إذا هى كانت لا تحمل إلينا جديداً فيما يختص بالنظرية الإستطيقية. ومن الجدير بالتسجيل أن هذه الأبحاث التى ظهرت فى ذلك العصر، كانت إلى حد ما حركة فى الاتجاه نحو التحليل[٧]، فكانت دافعة إلى النظر والتفكير فى المشكلات الجمالية لا منومة كالعصور الوسطى.

---

(١) Dialogues of Love

(٢) مما هو جدير بالملاحظة هنا أنه فى محاورة «المائدة» حيث يتكلم أفلاطون عن الحب وصلته بالجمال نجد هذا الرأى.

(٣) هذه هى نظرية أفلاطون أيضاً كما سبق أن رأيناها فى هذا الفصل.

(٤) De divina proportione

(٥) Golden Section، وهو يتمثل فى الخط الذى يقسم جزأين أحدهما أصغر من الآخر بحيث تكون نسبة الجزء الصغير إلى الكبير كنسبة الكبير إلى الكل. (راجع كروتشة ص ١١٠) والنسبة التى اهتدوا إليها مطابقة لهذا هى ٢١: ٣٤ (راجع كروتشة ٣٩٥).

(٦) Croce: Op. cit, pp.179-180

(٧) Op, cit,181.

وفى الفترة الأخيرة من النهضة فى إيطاليا، والتى يسمونها Seicento أى بعد الفلسفة المسيحية باتجاهها الأخلاقى الدينى، وبعد فلسفة النهضة التى أحيت التراث القديم وبعثت الموضوعات القديمة وبحثتها – فى هذه الفترة الأخيرة من النهضة نجد التفريق لأول مرة بين العقل وسرعة البديهة أو العبقرية، ومن حيث هى – بصفة خاصة – مبدعة الفن، وتتصل بها قوة أخرى تحكم على هذا الفن تسمى الذوق. وفى هذه الفترة – أى فى القرن السابع عشر – ظهرت أبحاث كثيرة لكثير من الإيطاليين، فمنهم من رفض التفريق الموضوعى أو البلاغى بين الأساليب، وردها إلى الأسلوب الفردى الناتج عن العبقرية الخاصة بكل كاتب، ومنهم من انتقد فكرة «المماثلة» [١] وتناول الشعر من حيث إن ميدانه الأصيل هو الإدراكات المباشرة أو الخيالات أو ما أشبه.

وقد كان الفضل لديكارت والمدرسة الديكارتية التى ساعدت هذه المجهودات المبعثرة على أن تندمج فى مذهب وتبحث عن مبدأ ترد إليه الفنون... وهذه المدرسة الإيطالية التى استمرت حتى نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر كان لها تأثير ملحوظ على بدمر والمدرسة التمسوية The Swiss [٢] وعن طريقهم كان لها تأثير على النقد والإستطيقا الألمانية وعلى أوربا جميعا، حتى إن كاتبا محدثا (روبرتسون) استطاع أن يتحدث عن الأصل الإيطالى للإستطيقا الرومنتيكية [٣].

وكما أن هناك نزعتين فى المناهج النفسية هما النزعة التجريبية [٤] والنزعة العقلية [٥]، تتأصلان عن فرنسيس بيكون وديكارت بصفة خاصة، فإن هناك اتجاهين كذلك فى المناهج الإستطيقية:

---

(١) Verisimilitude

(٢) تتكون هذه المدرسة من بدمر وبريتنجر وأصدقائهما. وهى مدرسة نقدية عاشت فى النصف الأول من القرن الثامن عشر، وكانت معاصرة لجتشد. (راجع Bosanquet: op. cit., p.214)

(٣) Encyc. Brit.; vol. 1, p.270

(٤) Empiricism

(٥) Rationalism

١- التجريبي: والتجريبيون يرجعون كل حالاتنا الواعية إلى الإحساس؛ ويفهمون الجمال على أنه إحساس مرض، فهيوم يرى أن الجميل يقوم فينا فقط لا فى الأشياء، وهو يسير وفق قوانين الترابط العامة. وقد تبنى هذا المبدأ ونماه فى إنجلترا هتسون (١٦٩٤ - ١٧٤٧)، وهوم [1] (١٦٥٦ - ١٧٨٢)، وبرك [2] (١٧٣٠ - ١٧٩٧)، وفى فرنسا بتو Batteux (١٧١٣ - ١٨٨٠) وديدرو (١٧١٣ - ١٧٨٤)، وفى هولندا همستر ميز Hemsterhuys (١٧٢٠ - ١٧٩٠).. فكل هؤلاء الفلاسفة تقريباً قد ذهبوا إلى القول بوجود حاسة هى حاسة الذوق الفنى التى سميت فيما بعد الحاسة السادسة، وعملها الاستمتاع بالأشياء الجميلة.

٢- العقلى: ويعد ليبتز وتلامذته المباشرون بين العقليين الذين أقاموا التمييز الجوهرى بين الإحساس أو الإدراك الحسى للصفات الحسية، وبين الفكرة أو العرض العام. فعندهم نجد الأبحاث الخاصة بالجميل والجديرة بالعناية. وقد قيل بحق إن ليبنتز هو أبو الإستطيقا الحديثة [3].

أما سلسلة الفلاسفة العقليين Intllectualists فتكون من ديكارت وإسبينوزا وليبنز وفلف على التوالى [4]. ثم يأتى باومجارتن، وهو يدين بالكثير لفلف، ومثله كانت. وفلف يطلق لفظ الجميل على الممتع والقبيح على غير الممتع، وهو يعرف الجمال من حيث هو ملائم لإمتاعنا أو من حيث هو كمال واضح، فالجمال الحق عنده هو ما نتج عن الكمال، والجمال الظاهرى هو ما نتج عن الكمال الظاهرى. وليس السبب فى استمتاعنا بالشئ ذى الجمال الظاهرى هو نفس الشئ وإنما هو رأينا الخاطئ فى جماله. [5] ومن ذلك تظهر لنا أصول الفلسفة الإستطيقية التى نجدها عند باومجارتن وعند كانت من بعد.

فباومجارتن يقول فى كتابه «الميتافيزيقا»: إن ظهور الكمال، أو الكمال الواضح للذوق بمعناه الضيق هو الجمال، والنقص المقابل هو القبح، ومن ثم فإن الجمال بهذه المثابة يمتع

---

(١) راجع له نظريته فى كتابه "Elements of Criticism"

(٢) راجع له نظريته فى كتابه:

"Inqiry into the Origin of the subbime and the Beautiful:

(٣) E. R. E. vol.2, pp.446-7

(٤) Bosanquet. History of Aesthetic, p.182

(٥) Caritt: Philosophies of Beauty p.8I

الناظر، والقبح – بهذا الشكل – يبعث الضيق [١]. ويقول فى كتابه «الإستطيقا». إن الإستطيقا.... هى علم المعرفة الحسية وغاية الإستطيقا هى كمال هذه المعرفة الحسية. وهذا هو الجمال. ونقص المعرفة الحسية... هو القبح. والأشياء القبيحة، بهذا المعنى، يمكن التفكير فيها بطريقة جميلة، وأيضا فإن الأشياء الجميلة يمكن التفكير فيها بصورة قبيحة[٢].

ويتضح من هذه التعريفات أن باومجارتن يسير وراء فكرة فلف فى أن الجميل هو الكامل الممتع، وأن القبيح هو الناقص الباعث على الضيق. ولكنه زاد عليه – بطبيعة الحال تعريفه للجمال والقبح الإستطيقيين.

وقد تقدم تلامذة ليبنتز وباومجارتن بمشكلة الجميل تقدما ملحوظا، ولكنهم جميعا اختفوا أمام الشخصية العظيمة شخصية كانت [٣]. وقد قيل إن كانت بنظريته فى التأمل قد خلق نظرية الجمال الحديثة كما خلق نظريتى المعرفة والأخلاق الحديثتين [٤]. فهو يقيم المعرفة الإنسانية والواجب الإنسانى فى نفس طبيعة عقلنا النظرى والتطبيقى، ويشرح آراءه فى الجميل والجليل [٥] باللجوء إلى تكوين قدرة ثالثة هى مصدر التأمل والشعور [٦].

بالرجوع إلى محاضرات كانت نجد أنه كان يعرف كتاب القرن الثامن عشر معرفة طيبة، أولئك الذين بحثوا الجمال والذوق والذين اقتبس منهم كانت فى محاضراته. والجزء الأكبر منهم، بخاصة الإنجليز، كانوا حسيين [٧]، والآخرون عقليون [٨]، وقليل منهم – كانوا

---

(١) Op. cit., p.84

(٢) Carritt:op. cit., p.48

(٣) E.R.E, col.2, p.447

(٤) Charles Bernard. Esthélique et Critque, P.66

(٥) مشكلة الجليل فى الفلسفة الجمالية مشكلة قديمة، وقد كتب لو نجين كتابا فى التسامى Sublima-tion ، تعرض فيه لهذه المشكلة. وقد شهد القرن الثامن عشر النهضة الرومنتيكيه وكانت صراعا انقسم فيه الفريقان فأحدهما مع أرسطو والآخر مع لونجين الذى ظهر بحثه فى التسامى، نشره بوالو، وكان فى أول أمره يجرى مع «البويطيقا» فى عنان، إلى أن أثبت الفرسان عدم تساويهما.

«راجع : Carritt op. cit, p.17 introd.)

(٦) E.R.E.: vol.2, p.447

(٧) sensationalists

(٨) intellectualists

يميلون إلى التصوف. وقد بدأ كانت بالميل نحو الحسيين، في المشكلات الإستطيقية» ثم أصبح عدواً للحسيين والعقليين [١] على السواء، ولذلك يعرف الجميل بأنه يمتع دون غاية، ليرد على الحسيين وبأنه ما يمتع دون مفهومات Concept ليرد على الفكريين [٢].

وكَانْت يفرق بين نوعين من الجمال: الجمال الحر [٣]، والجمال بالتبعية [٤]. والأول لا يتضمن أى مفهوم لما ينبغى أن يكون عليه الشئ، أما الآخر فيتضمن ذلك. ويتضمن كذلك مطابقة الشئ له. فالتصميمات الزخرفية الإغريقية، وحليات الهوامش أو أوراق الحيطان وما أشبه، لا تعنى شيئا فى ذاتها، فهى لا تمثل شيئاً نجد فيه مفهوما منضبطا، وهى جميلة جمالا حراً . ويمكننا أن نعد موسيقى الفانتازى كذلك من حيث هى تتصل بنفس النوع، وكذلك القطع التى لا موضوع لها، وكل الموسيقى - فى الواقع - التى لا ألفاظ فيها... ولكن الجمال البشرى، سواء أكان فى رجل أم امرأة أم طفل، أم كان فى فرس أم فى مبنى، سواء أكان هذا المبنى كنيسة أم قصراً أم مخزن ذخيرة، أم منزلا صيفيا، هذا الجمال يتضمن غرضا يقرر ماذا ينبغى أن يكون الشئ (بمعنى أنه يحدد مفهوما لمثاله)، وهو بذلك لا يعدو أن يكون جمالا بالتبعية [٥]. وكَانْت بذلك يؤكد وجود جانب روحى يتميز، عن الممتع والمفيد والخير من جهة، وعن الحقيقة من جهة أخرى [٦]. هذا الجانب الروحى هو القوة الثالثة التى قال بها كَانْت، وسبق أن أشرنا إليها - والتى هى مصدر التأمل والشعور، ويقول كَانْت: «إنه بهذا التمييز (يعنى التمييز بين نوعى الجمال) يمكننا أن نتحقق من اختلافات كثيرة بين نقاد الجمال، عندما نبين أن واحداً يؤكد الجمال الحر، والآخر الجمال بالتبعية»[٧].

وربما كانت هذه هى أهم الأفكار أو النظريات الجمالية التى نجدها فى المدرسة الألمانية، وليست مهمتنا هنا فى الواقع كتابة مختصر لتاريخ الإستطيقا، فإن المطولات التى كتبت له لا تترك فرصة لنجاح عمل مثل هذا. والحق أن الفترة التى أعقبت المدرسة الجمالية

---

(١) يمكن تتبعه فى ذلك فى كتابه Observations on the Beautiful and sublime وأيضاً فى كتاب Crritique of Judgment

(٢) Crece: op. eit., pp.279-280

(٣) pulchritudo vaga

(٤) pulchritudo adhaerens

(٥) Carritt; op. cit. p.116

(٦) Croce: op. cit, p.280

(٧) Carritt: op. cit. p.117

الألمانية قد تشعبت فيها جوانب البحث، كما دخلت النظرية الجمالية ضمن ميادين أخرى علمية، كما سبقت الإشارة فى الفصل السابق، بل قد نجد المشتغلين فى ميدان علم واحد من هذه العلوم يتقسمون فيما بينهم، «فعلماء النفس المعنيون بالإستطيقا فى القرن التاسع عشر ينقسمون إلى مدرستين رئيسيتين: هربارت (Herbart) وأتباعه، ويأخذون برأى كانْت فى أن الجمال يتكون فى صورة خاصة أو علاقة بين الأجزاء فى الشئ المفهوم. وأتباع لبس (Lipps) يقبلون ما أدخله - أى لبس - على وجهة النظر الأفلاطونية الحديثة من تحسين... وهم يعتقدون أننا ننسب الجمال إلى كل الأشياء التى يمكن أن نجد فيها روحاتشبه روحنا [(١)]. وكذلك ينشط علم النفس التجريبى فى النصف الثانى من القرن نفسه، ويحاول رد الجمال إلى كميات يمكن ضبطها بين الأثر والمؤثر، ولكن ليس معنى ذلك أن النظريين قد اختفوا من الميدان، فما زال يصادفنا كثير من أسماء الفلاسفة الكبار أمثال هيجل وشوبنهور ونيتشه . وكان لهيجل أثره على المشتغلين بالإستطيقا فى ذلك القرن أمثال فشر (Vischer) وهار تمان (Hartmann) [(٢)] والحق أن أشخاصاً كثيرين من المدرسة الألمانية المتأخرة قد ظهر لهم نشاط فى ميدان الإستطيقا وإن كان نشاطاً ضئيلا ومحدودا، وربما كان أبرزهم فشر، فله مؤلفات ضخمة فصل فيها الحديث عن جمال الطبيعة وجمال الخيال. ومما يمثلان الجمال الحسى (concrete) من حيث إن واحداً يفتقد الوجود الذاتى والآخر يفتقد الوجود الموضوعى، كما بحث فى ميتافيزيقا الجمال، فتعرض لمفهوم الجمال من حيث هو، دون الاهتمام بأين أو كيف يتحقق... أما مفهوم الجمال عنده فهو مفهوم هيجل بصورة رديئة [(٣)].

ولكن ما مفهوم الجمال عند هيجل؟. ويحسن بنا قبل أن نتعرض لذلك أن نشير إلى أن نظرية القبح فى القرن التاسع عشر قد نمت وتضخمت وأصبحت جزءاً لا ينفصل عن النظرية الإستطيقية، بل إن ما يميز النصف الثانى من القرن التاسع عشر هو التغلب على مشكلة القبح، والانتقال من المجرد إلى المحسوس [(٤)]، ولاشك أن هيجل له أثر كبير فى ذلك، وسنقف فى الفقرة التالية على بعض النظريات الفردية فى الجمال والقبح، ونرجو أن نوفق فى عرضها بصورة مبسطة.

---

(١) Carritt: op. cit. p.19 introd., p.154, pp.252 ff.

(٢) Wellek: Theory of Literature, p.16

(٣) Croce: op. cit. op.336-7

(٤) Ibid. p.346

وقد قلنا إن التفكير فى الجمال يستدعى بالضرورة التفكير فى القبح، فلا عجب أن يعنى المفكرون منذ القدم بهما معا، وإن كانت نظرية القبح لم تدخل ميدان الإستطيقا إلا أخيراً (النصف الثانى من القرن التاسع عشر كما سبقت الإشارة إليه). وقديماً أرجع أرسطو جمال العمل الفنى إلى نجاح المحاكاة بغض النظر عن الشئ المحكى، جميلا كان أم قبيحاً، وهو يقول فى البويطيقا (Poetics) : «والسبب فى أن الناس يستمتعون برؤية الشبيه هو أنهم بتأملهم فيه يجدون أنفسهم يتعلمون ويستنبطون الأفكار، وربما يقولون. آه! هذا هو! ذلك لأنه إذا حدث أنك لم تر الأصل فإن المتعة لن يكون سببها التقليد، وإنما هى ترجع إلى الإتقان أو اللون أو أى سبب آخر من هذا القبيل»(١).

ويتساءل بلوتاك: هل يمكن أن يصير ما هو قبيح فى ذاته جميلا فى الفن؟. فإذا أجبنا بنعم فهل يكون العمل موافقاً ومناسباً أصله؟. وإذا كان لا فكيف يحدث أننا نعجب بهذه المحاكاة؟. في الحقيقة إن الشئ القبيح لا يمكن – كما يرى بلوتاك – أن يصير جميلا. ولكن المحاكاة تثير إعجابنا عندما تكون مطابقة .. فالجمال والمحاكاة (ليس المقصود لنجاح فى المحاكاة) هما شيئان مختلفان تمام الاختلاف(٢).

وهنا ما يزال بلوتاك – مثل أرسطو – يتكلم عن استجابة ذهننا لمهارة الفنان وذكائه، فى حين أنه من المهم أولا وقبل كل شئ أن يكلمنا عن العلاقة بين ذكاء الفنان وأهمية الأشياء التى يصورها، لأنه كما ينقل إلينا الشئ الجميل – فى نظرنا أو كما هو معروف لنا – فإنه ينقل إلينا ما هو قبيح فى حد ذاته، أو فى نظرنا أو كما هو معروف لنا أيضاً. والمتعة التى تحدث لنا بسبب مهارة الفنان فى نقل القبح تحمل فى طيها ضمناً أن ما هو قبيح كل القبح، ولكنه معجب فى الفن ، فيه شئ يستطيع الإدراك أن يفهمه على أنه جميل. وهذا الإدراك بطبيعة الحال هو إدراك الفنان أولا وإدراك المستمتع بفنه ثانيا (٣). وقد عارض

---

(١) Butcher: Aristotle's Theory of poetry and Fine Art,- "Poetics", trans. p.15

(٢) Bosanquet. History of Aesthetic. p.107; Croce. op. sit, p.166;

(٣) راجع مقالنا «القبح والعمل الفنى» (الثقافة) عدد ٦٢١، (٢٠ نوفمبر سنة ١٩٥٠) ص ١٨.

لسنج في إدخال القبح في ميدان العمل الفني على أساس أن مهارة المحاكاة لا تمنع من قبح الصورة التي تحكي القبيح [1]. وحاول شلر أن يستبعد كلمة الجمال من ميدان الفن لما تحدثه من اختلاط في العقول، فالناس يعجبون مثلا بتمثال أبولو؛ ويعجبون كذلك بتمثال لاوكون، ومحتوى الأول يكفي لأن يجعله جميلا بعكس الثاني، وكذلك الشأن في الشعر، فليس الجمال إذن في المحتوى، ولكنه في طريقة العلاج. ويقترح أن نستبدل – على هذا الأساس – كلمة الصدق، في أكمل معانيها، بكلمة الجمال [2]. أما هيجل فمسألة الحيوية هي الفاصل عنده في مشكلة الجمال والقبح. وهو يقيمها على أساس من طبيعة الموجودات، فالجمادات، وهي أول صورة للكائنات، يكون جمالها أقل نسبياً من الكائنات التي تتمتع بلون من الحياة أعظم وهي النباتات، وهذه بدورها يقل جمالها نسبيا عن الحيوانات من حيث هي أكثر حيوية، ثم يأتي دور الإنسان، وهو يتمتع بأكبر قدر ممكن من الحياة، فيكون – بذلك – أجمل المخلوقات. فجمال الأشياء إذن نسبي، وجميعها صالح لأن يكون مادة للعمل الفني. ومفهوم القبح عنده قائم على نفس الأساس تقريباً إذا نحن أخذناه عكساً، فالقبح عنده نسبي، والأشياء القبيحة هي تلك التي تمثل الخصائص المناقضة للحيوية العامة، أو المناقضة لما اعتدنا أن نعده صورة أو صفة للوجود الحي خاصة بها. ثم يفرق هيجل بين الجمال في الطبيعة والجمال في الفن، بأن الأول لم يقصد إلى إنتاجه بصورة واعية ويقصد التأثير الجمالي، ومن ثم فإن العمل مهما كانت الأشياء التي يحكيها قبيحة فإنها لا تجعل العمل نفسه قبيحاً، لأن العمل الفني يتمتع بقيمة جمالية منفصلة عن جمال الشئ أو قبحه [3].

وفي أوائل النصف الثاني من القرن التاسع عشر (١٨٥٣) نشر روزنكرانز Rosenkranz بحثا بعنوان «إستطيقا القبح "The Aesthetic of the Ugly"[4] والحرية هي أساس فكرته في الجمال والقبح. فمع أن الصورة الناقصة أو الحاجة إلى الحقيقة الطبيعية أو التاريخية درجتان منحطتان يبدو فيهما الميل إلى القبح، فإن القبح الصحيح أو الحقيقي لا يتوافر حتى نجد خاصية عدم الحرية في كائن قادر على الحرية،

---

(١) Bosanquet; op. cit. p.226

(٢) Ibid: pp.302-3

(٣) Ibid.: pp.337-8

(٤) Croce; op. cit., p.347; Bosanquet: op. cit.,401

بينة بصورة إيجابية فى الموضع الذى ينبغى أن يكون فى حيز الحرية [١]. ويتساءل روزنكرانز: عندما نرى الفن ينقل القبيح مثلما ينقل الجميل ألا يكون ذلك تناقضاً عظيماً؟ فإذا أجبنا بأنه ينقل القبيح من حيث هو جميل فقط، فهل لذلك نتيجة سوى وضع تناقض آخر على قمة التناقض الأول؟... إن الجمال إيجاب والقبح الحقيقى سلب[٢]، فإذا دخل القبيح فى ميدان الفن فإنه يأخذ صورة مثالية تمنحها له قوانين الجمال العامة كالتناسق (السيمترية) والانسجام والتناسب وقوة التعبير الفردى. ونتيجة هذه المثالية ليست تخفيف القبح أو التغيير منه بمداراته، ولكن على العكس تماماً، أعنى تأكيد طابعه الأصيل المميز[٣].

ويرى كروتشه أننا نستخدم كلمات الجميل والصادق والخير والنافع.. إلخ، فنطلقها على النشاط الروحى والأبحاث العلمية والإنتاج الفنى عندما تكون هذه الأشياء ناجحة، ونستخدم كلمات والقبح والكاذب والردئ وغير النافع.. إلخ فننعت بها الإنتاج الفاشل. وقد أدى استخدامنا لهذه الألفاظ إلى أن رادفنا بينها فى الاستعمال العادى للغة. والفلاسفة ودارسو الفن الذين حاولوا المحافظة على هذه الاستعمالات المختلفة بصورة غير محدودة قد ضلوا الطريق. والاتجاه السائد سواء فى اللغة العادية أو الفلسفة هو التحديد الدقيق لمعنى كلمة «جميل» بالقيمة الإستطيقية. ومن ثم لا يجد كروتشه حرجا فى تعريف الجمال بأنه «التعبير الناجح، أو بعبارة أخرى التعبير ولا شئ أكثر، لأن التعبير عندما لا يكون ناجحاً فإنه لا يكون تعبيراً. ويتبع ذلك أن يكون القبيح هو التعبير غير الناجح» [٤] والجمال عند كروتشه توحد (unity) أما القبح فدرجات. ذلك أنه لا يوجد ما هو أكثر جمالا من الجميل، أما القبح فيظهر فى درجات تتتابع منذ الشئ قليل القبح (أو ما هو قريب من الجمال) حتى القبح الشنيع. «ولكن إذا كان القبح كاملا، أى ليس فيه أى عامل من عوامل الجمال، فإنه سيكف – لنفس هذا السبب – عن أن يكون قبيحاً، لأنه سيفقد التعارض الذى هو علة وجوده».

---

(١) Bosanquet; op. cit., p.402

(٢) Ibid; p.403

(٣) Bosanquet; op. cit., d.405

(٤) Croce: op. cit.,79

ويكروتشه نستطيع أن ننهى هذه الجولة السريعة، وأقل الناس خبرة بتاريخ الإستطيقا يستطيع أن يتوقع أننا قد أهملنا آراء علماء النفس فى هذه الجولة، بل قد نكون أهملنا آراء الفسيولوجيين كذلك. ونحن نقر بأننا أهملنا آراءهم هنا لأن أهمية دراستهم - فى رأينا ليست وثيقة الصلة بالإستطيقا بقدر ما هى وثيقة الصلة بعلم النفس والفسيولوجيا. فتجاربهم التى أجريت لإثبات أن الجمال فى الأشياء [1] وأن له بذلك صفة موضوعية، لا تفسر الجمال بقدر ما تفسر ميلنا نحو الجميل. وربما أفدنا من هذه التجارب فى الفصل التالى حيث تدعو طبيعة البحث فى ذلك الفصل (الأسس الجمالية فى النقد) أن نفسر اختلاف الناس فى تذوقهم الأعمال الفنية أو سبب استمتاعهم أو ضيقهم بهذه الأعمال.

ولكن سيظل رأينا آخر الأمر هو أن هذه التجارب تفسر لنا جزئيات من مشكلات الإستطيقا، ولكنها لا تتعرض للقضايا الكبرى. ونحن فى سبيل الأسس الجمالية للنقد سنظل على ارتباط وثيق ودائم بهذه القضايا كما يصورها لنا تاريخ الإستطيقا فى تطوره منذ القدم.

---

(١) وليام ديفيد رص W. D. Ross وسبيرمان وبيرت يمثلون هذه الوجهة ويثبتونها بتجاربهم، وكذلك فالنتاين.

الفصل الثالث

الأسس الجمالية للنقد

رأينا فى الفصل السابق أنه لم يمكن الوصول إلى تعريف نهائى للجمال. وأن مشكلة القبح قد زادت المسألة تعقيداً فى بعض الأحيان عندما يدمج المفكرون القبيح فى الجميل أو عندما يفصلون بينهما فصلا نهائياً يخرج القبيح من ميدان البحث. وتنوعت هذه التعريفات بحسب الاتجاهات العامة أو المفهومات الفردية، أو بحسب الميادين الخاصة كالميتافيزيقا والتصوف والدين والأخلاق والعقل والحس، التى يعمل بها المفكرون، فالجمال أحياناً فى الأشياء وأحياناً فى مدى موافقته لنا، أو هو فى الخير أو النافع، وأحياناً يكون الجمال فى أرواحنا. وجمال الأشياء ليس سوى الخاصية التى يضفيها الفنان على هذه الأشياء بروحه التى تدرك الجمال. والجمال فى بعض المرات يتمثل فى الوزن والتناسب والانسجام والنظام الذى يجمع بين الأشتات، وهو فى بعضها مثال خارج الأشياء متحد بذات الإله، أو هو الكمال والتناسب والوضوح، أو ربما كان يمتعنا بمجرد تأمله، وقد يكون علاقة رياضية صحيحة، وأحيانا يكون هناك جمال حر هو الجمال الخالص وجمال بالتبعية. وقد يكتفى البعض بأن يجعلوه علاقة بين أجزاء الشئ المفهوم، وبعضهم يستبدل بكلمة الجمال الصدق، وقد يكون الجمال هو كمال الحيوية فى الحى أو كمال الحرية للكائن الحر... إلخ.

وقبل أن نصنف هذه الاتجاهات فى فهم الجمال أود أن نبين حدود الميدان الذى ينبغى أن نعمل فيه، إذ الواقع أن المحاولات التى عرضنا لها كانت تبحث الجميل أو القبيح من وجهة نظر الفنان نفسه حينا، أو تبحث من وجهة نظر متلقى الفن حيناً آخر. ولعل النظرة السريعة تكاد لا تلمس فرقا واضحا بين الحالتين، لأن الناقد الذى يتسمتع بقصيدة أو يحكم عليها لا يختلف فى الظاهر كثيراً عن الفنان حين يقف أمام منظر جميل أو قبيح، فالظاهر أن كليهما يلمس جمالا أو قبحا وينفعل به، هذا يسجله وذاك يقدره. وقد عبر بوب عن هذا التصوير فى إحدى قصائده حيث يقول:

كما أن العبقرية الصادقة نادرة فى الشعراء،

فإن الذوق الصادق نادر كذلك عند الناقد.

وهم على السواء ينبغى أن يستمدوا النور من السماء.

هذا ولد ليحكم وأولئك ولدوا ليكتبوا [١].

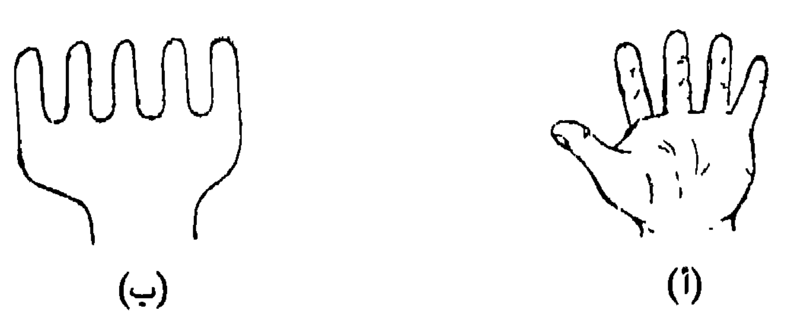
ولكن المفكرين منذ القدم قد احتفلوا بالتفريق بين الموقفين. واتضح هذا التفريق فى معرفتهم ووصفهم للجمال فى الطبيعة والجمال فى الفن، فجمال الطبيعة قد يكون مادة للفن، ولكن ليس جمال هذه الطبيعة هو الذى يجعل العمل الفنى جميلا، لأنه كثيراً ما يكون جميلا فى الوقت الذى ينقل إلينا فيه أشياء هى فى ذاتها قبيحة. فالجمال فى العمل الفنى أو القبح فيه ليس هو الجمال المتمثل فى الطبيعة أو قبحها، وإنما هو شئ أضيف إلى ما فى هذه الطبيعة من جمال أو قبح، لنسمه – ونسطلقها ببساطه – الشعور، أعنى شعور الفنان. والناقد حين يحكم بالجمال أو القبح على العمل الفنى إنما يحكم على هذا الشعور. ولكن هل يحكم الناقد على شعور الفنان مجرداً من أية صورة؟. وماذا يكون الشعور بدون الصورة؟. هل نستطيع أن نقول إنه يحكم على شعور الفنان من خلال الصورة التى يعرضه فيها؟. ترى أيهما يؤثر فى حكم الناقد إذن الشعور نفسه أم الصورة؟. يبدو أنه مهما تكن أهمية الشعور فإن الصورة لها أهمية كبرى فى التأثير على هذا الحكم . وأنا بوصفى ناقداً أحكم على الشعور وأقومه، ولكننى بهذا الحكم سأكون – فى الواقع – قد حكمت – ضمنا – على الصورة، ولكننى حكمت عليها بمقاييس خارجية لاأطبقها تفصيلا وإنما أحسها مباشرة؛ فالأشياء بجانب ما لها من أهمية ومافيها من حيوية بالنسبة للمجتمع الإنسانى فإن لها أهمية فى ذاتها وحيوية خاصة بها، حتى إذا نحن جردناها من كل علاقاتها البشرية ومنافعها وأهدافها فإنه ماتزال تبقى بها بقية . والذى أعنيه هو أن كل شئ تكون له صورة بجانب مافيه من موضوع . . . وبينما يكون هدف الموضوع الفنى إنسانياً فإنه فى صورته يمضى خارج البشرية، فتكون صلته بالحياة العضوية من حيث هى كل، ومن حيث مافيها من خصائص عامة بالنسبة لكل أنواع الكائنات الحية. أما ما هى هذه الخصائص فإن عمل الفنان أن يحددها «لأنه بغير ذلك لن يستطيع أن يخلع على أعماله الإبداعية صفة الجمال» [٢] فهناك إذن قوانين خارجية منظمة للصورة، ومن واجب

---

(١) Pope; Essay on Criticism, macmillan, London 1950 p.1

(٢) A Trystan Edwards , The Things Which Are Seen, A Philosophy of Beauty (John Tiranti Ltd, London: 2nd ed.1947), P.107

الفنان كيما يقدم عملا جميلا أن يراعيها . ويمر الناقد بهذه الصورة قبل تأمله موضوع الشعور، وفى أثناء ذلك ، وهو قد يرضى عن الشعور أو لايرضى فيحكم بجماله أو قبحه بحسب شئ أو أشياء فى نفسه . والمقياس فى هذه الحالة هو مقياسه الشخصى (ولانقول الفردى لأن فردية الناقد لايعول عليها فى تسجيل الظواهر الحضارية . إن لم تكن هذه الفردية – من وجهة نظر أخرى – مفقودة) . وقد يرضى عن الصورة أولا يرضى فيحكم بجمالها أو قبحها لابحسب أشياء فى نفسه هذه المرة، ولكن بحسب قوانين خارجية طبيعية يتلقاها العقل مباشرة لأنه جزء ضمن الطبيعة . ومراعاة هذه القوانين الطبيعية من شأنها أن تحدث المتعة . ونكتفى بمثال هنا لتوضيح الفكرة . ففى الشكل التالى :



ترتاح العين لأول وهلة من رؤية يد بهذه الصورة التى فى (أ) ولكنها تنفر من شكل اليد كما هو فى (ب) . فهناك إذن قانون خاص بطبيعة اليد، يلزم وجوده لتكون الصورة مقبولة . ولو أن هذا القانون أضيف إلى اليد الممسوخة فى (ب) لصارت جميلة مقبولة . ومهمة الفنان هى أن يكشف هذا القانون ويوفره ما أمكن لصوره، ليضمن إرضاءها أو إمتاعها.

فإذا نحن وجدنا المفكرين ينقسمون : هؤلاء يتكلمون عن الجمال الذى فى الأشياء أو فى التعبير أو فى الصورة، وأولئك يتكلمون عن الجمال فى الشعور أو فى المعنى أو فى الموضوع– كان من السهل علينا أن ندرك أنه لاتعارض هناك بين الفريقين، لأن كلا الفريقين يقوّم الجمال فى جانب واحد من جانبى العمل الفنى . فإذا قال قائل إن الجميل هو الممتع كائنة ما كانت صور الإمتاع، فإنه يعتبر الصورة وحدها. وإذا قال إنه النافع (كائنة ما كانت صور النفع) فإنه يعتبر الموضوع وحده . والناس فى تذوقهم الأدب قد

وقفوا منذ القدم هذا الموقف، وكل القيم التي بحثوا عنها في الأعمال الفنية تندرج تحت هذين اللفظين : dulce, utile «ويمكن أن نترجمهما بالمتعة والتثقيف، أو اللعب والعمل، أو القيمة المنتهية والقيمة الآلية، أو الفن والدعاية، أو الفن من حيث هو غاية في ذاته، والفن من حيث هو صور جماعية ومتصل بالحضارة»(١) .

وبهذا التقدم نستطيع أن نتبين المشكلات التي نحن مقدمون عليها، وهي في مجموعها تكون الأسس التي يقوم عليها الأعمال النقدية على اختلاف اتجاهاتها. وهذه الأسس بطبيعة الحال – وبحسب مفهومات الجمال التي صادفناها في الفصل السابق – بعضها موضوعي، أي متصل بالحكم على الجمال كما هو في الأشياء الجميلة، وبعضها ذاتي، أي متصل بالجمال من حيث هو في رأي المتلقي . أما مسألة الذوق هل هو أساس موضوعي أم أساس ذاتي فقد يكون من المنطقي هنا أن نجعله ذاتيا، ولكننا حين نبحث موضوعية الذوق وذاتيته سنجد أن أحسن مايوصف به الذوق هو أنه شخصي . والشخصي ليس موضوعياً وليس ذاتيا كذلك، ولكنه خليط من الاثنين . وقد نجد مشكلة الذاتية والموضوعية تتحطم في بعض الأحيان أو يتدخل عنصراها بحيث لايمكن الحديث عن واحد منهما متميزا كل التمييز ومنفرداً عن الآخر .

فمشكلتنا الأولى الآن هي مشكلة الذاتية والموضوعية في الحكم الجمالي، ثم يليها ويتصل بها مشكلة الذوق، ويلي ذلك تفصيل الأسس الذاتية لجمال الجميل والأسس الموضوعية له في الأحكام النقدية .

– ١ –

حين يصدر الناقد حكما جماليا على عمل فني فإنه يكون في أحد وضعين : إما أنه يحدثنا عن خصائص الشئ نفسه فيتبين فيها جمالا أو قبحا بحسب مفهومات عامة خارجية للجمال والقبح، فهو عندئذ ناقد موضوعي، أو بعبارة أخرى هو يحدثنا عن موضوعية الجمال أو القبح في الشئ الذي عرض له . وإما أن يحدثنا عن إحساسه الخاص إزاء هذا العمل، فيكون إحساس الرضا حيناً والنفور حيناً، فهو عندئذ ناقد ذاتي . ولكن هذا الرضا أو النفور في الواقع يعد شيئا آخر غير الجمال الذي نبحث عنه، ومن ثم

(١) Wellek . Theory of Literature, P.248

فإن الذاتية ليست تأخذ صفة التلقى والتفسير للشعور المتلقى من أى من النوعين هو فحسب، وإنما هى تأخذ صفة أخرى إيجابية هى صفة الامتداد فى الأشياء . ومن ثم فالحكم الجمالى الذاتى يقوم على فرض صفات خاصة فى عقل الناقد أو فى نفسه على الأشياء التى يصفها فيما بعد بالجمال أو القبح .

بعبارة أخرى : إن الحكم الجمالى قد ينصب على جمال فى الشىء ذاته فيكون موضوعيا، وقد ينصب على الشعور الممتد فيعد ذاتيا . ومن ثم يأتى السؤال : أيهما ترى الصحيح، أن الجمال فى الأشياء ذاتها مستقلا عنا، أم أنه فينا ونحن الذين نخلعه على الأشياء ؟ .

وقد تكون المسألة بهذا الوضع طريفة، وقد يكون حلها أكثر طرافة، ولكننا فى سبيل هذا الحل سنعود - كما هى العادة - إلى آراء المفكرين الذين يصورون جانبى الموضوع، أعنى القائلين بموضوعية الجمال أو ذاتيته، لنرى من خلال آرائهم أين ومتى يكون الحكم الجمالى موضوعيا، وأين ومتى يكون ذاتيا .

وقديماً قال أفلاطون بجمال الأشياء مستقلة عن توافقها مع رغباتنا، وأن الجمال الذى نخلعه على الأشياء بحسب موافقتها لنا ليس سوى جمال عارض[1]، أى أننا لانستطيع أن نسميه جمالا، وإنما هو حالة شعورية خاصة. ومن ثم فالجمال عند أفلاطون - وربما كان عند اليونان بعامة كما سبق أن عرفنا - موضوعى لاشخصى، «أى أن الميزان فى تقدير الأشياء الجميلة ميزان مستمد من طبيعة الأشياء نفسها، فلا يقوم على هوى الشخص أو مزاجه[2]» .

ويقول فيليب ليون[3] : إن شعورى أو حالتى العقلية عندما أتأمل جبلا تختلف عن حالتى العقلية عندما أتأمل سهلا، لا لشئ سوى أن الجبل يختلف عن السهل . فالعالم إذن، وهو فى هذه الحالة الجبل أو السهل، هو الذى يخلع على الشعور طابعه وليس الشعور هو الذى يطبع العالم . فالجبل ليس خطيراً ورهيباً لأن لدى شعوراً بالخطورة أو

(١) فى محاورة «هيبياس» راجع Carritt : Philosophies of Beauty PP.8.9

(٢) أحمد فؤاد الأهوانى : تقدير الجمال، الكاتب ، مجلد ٧ عدد ٢٨ (يناير سنة ١٩٤٨)

(٣) Philip Leon فى كتابه : Aesthetic Knowledge

الرهبة أخلعه عليه أو أخرجه فيه، وإنما شعورى وحالتى العقلية هى التى يمكن أن توصف بالرهبة والخطورة لأننى أدرك هذه الصفات فى الجبل[١] .

ويقول جورج إدوارد مور[٢] : عندما يرى إنسان صورة جميلة فإنه ربما لايرى فيها شيئاً على الإطلاق . والغموض هنا يأتى من أنه قد يقصد «بموضوع» الرؤية (أو المعرفة) إما الصفات المرئية فى هذه الحالة . وإما كل الصفات المستودعة فى الشئ المرئى : وعلى ذلك ففى حالتنا هذه، عندما يقال إن الصورة جميلة فإن المقصود هو أنها تشتمل على صفات جميلة، وعندما يقال إن الإنسان يرى الصورة يكون المقصود أنه يرى قدراً كبيراً من الصفات المشتملة عليها الصورة . ومن ثم فإنه عندما يقال إنه لايرى فى الشئ جمالا يكون المقصود أنه لايرى تلك الصفات الجميلة فى الصورة . فعندما أتكلم إذن عن معرفة الشئ الجميل من حيث إن هذه المعرفة عامل أساسى فى التذوق الجمالى القيم يجب أن يفهم أننى لاأعنى سوى معرفة الصفات الجميلة التى لذلك الشئ، وأننى لاأعنى الصفات الأخرى التى للشئ نفسه . وهذا التمييز نفسه يجب التفريق بعناية بينه وبين التمييز الآخر الذى صورته بالعبارتين الواضحتين : «رؤية جمال الشئ» و «رؤية صفاته الجميلة»، ونعنى عامة برؤية جمال الشئ حصول عاطفة تجاه صفاته الجميلة، فى حين أننا فى «رؤية صفاته الجميلة» لاندخل أى عاطفة . وأعنى بعنصر المعرفة – ويتساوى فى ضرورته مع العاطفة لوجود التذوق القيم – أعنى مجرد المعرفة الحالية أو الوعى بأى صفة جميلة أو بكل الصفات الجميلة فى الشئ، أعنى أى عنصر، أو كل العناصر التى فى الشئ والتى تحتوى أى جمال محقق positive . ويمكن بسهولة أن نرى أهمية عنصر المعرفة ذلك فى الكل القيم عندما نسأل : أى قيمة تلك التى ينبغى أن ننسبها إلى العاطفة التى يثيرها سماع السمفونية الخامسة لبيتهوفن إذا لم تكن هذه العاطفة مصحوبة مطلقاً بأى وعى، سواء بالألحان notes أو بالعلاقات الميلودية أو الهارمونية التى بينها ؟ . إن مجرد سماع السمفونية – حتى عندما تصحبه العاطفة الصادقة – لايكفى، كما يتضح لنا بسهولة إذا نحن نظرنا إلى حالة رجل يسمع كل الألحان، ولكنه لايلتفت إلى أى علاقة من تلك العلاقات الميلودية أو الهارمونية، التى هى ضرورية لتكوين أقل العناصر الجميلة فى السمفونية[٣] .

---

(١) Carritt. op. cit, P.291

(٢) G.E. Moore فى كتابه : Principa Ethica ١٩٠٣

(٣) Carritt : op. cit., PP.246-8.

ويقول جاريت، وإن كان لايجزم، بوجود العنصر المشترك الذى يكسب الأشياء صفة الجمال[1] . ويقول كذلك بأن الجمال فى الأشياء لابد أن يكون صفة مستقلة عنا وعن ميولنا ورغباتنا، أو هى تستطيع أن تجتذب ميولنا ورغباتنا . فالأشياء الجميلة لابد أن تتوافر مبدئياً على الجمال[2] .

وقد جاء جرين أخيراً ليأخذ برأى مور السابق فى موضوعية الجمال، ثم يزيد عليه أن الصفة الجمالية الموضوعية تحتاج إلى الملاحظ ذى العقل الجمالى ليدركها، وهذه الصفة تشخص الأشياء المختلفة بدرجات مختلفة وبحسب قواعد أساسية . ويؤكد موضوعيتها أن هذا الملاحظ يستطيع أن يكشفها فى مناسبات مختلفة، كما يكشف الصفات الموضوعية الأخرى .

ويستطيع ملاحظون آخرون حساسون فنيا أن يكشفوها كذلك ويفحصوها[3] .

أما الواقفون فى الجانب الآخر فيقيمون آراء هم على أساس أن الأشياء تفقد مفهوماتها إذا هى انفصلت عن الإنسان، وهى بذلك تفقد أى قيمة لها. ولعلنا مازلنا على ذكر من حديث أفلوطين حيث يشترط تعادل الرائى والمرئى أو على الأقل تناسبهما حتى يمكن رؤية الجمال، وأنه لاقيمة للنور إذا كان كل الناس عميانا[4] . وكل الذين عرفوا الجمال تعريفا ردوه فيه إلى العقل البشرى أو الحالة النفسية الخاصة إنما هم يعبرون عن هذا الجانب المقابل الذى يجعل الجمال ذاتيا . وقد قال كانت[5] : إن الجمال منفصلا عن

---

(١) فى كتيب له ترجمه إلى العربية عبد الحميد يونس ورمزى يسى وعثمان نوية تحت عنوان «فلسفة الجمال» - دار الفكر العربى - ص١٣

(٢) راجع الفصل الرابع من الكتاب السابق .

(٣) Greene : The Arts and the Art of Criticism. PP.4-5

(٤) وقد استوحى جويو هذا المعنى فى مستهل كتابه حيث يروى مثل الطفل الصغير الذى رأى أشعة الشمس تنفذ إليه فى حجرته فحاول أن يمسكها بيديه ولكنه لم تظفر يداه بشئ، فادرك أن الضوء فى عينيه فقط . راجع

Guyau, M. : Les Problémes de i,Esthétique Contemporaine (9ieme Edition, Librarie Félix Alcan Paris1913) P.3

(٥) فى كتابه Critic of Judgment (١٧٩٠)

شعورنا لا يعد شيئا[١] . وقد صور ذلك الشاعر صمويل تايلور كوليردج S. T. Coleridge في قصيدة له[٢] حيث يقول :

ياوليام ! إننا نستقبل مانعطى .

وفى حياتنا وحدها تعيش الطبيعة .

وحلة العرس التى ترتديها هى من عندنا، ومن عندنا كفنها[٣] .

وتتمثل نفس الفكرة عند روبن جورج كولنجود R. G, Collingwood [٤] . حيث يقول : إن القوة التى نجدها فى الشئ هى فى الحقيقة قوتنا الخاصة، إنها نشاطنا الجمالى الخاص[٥] .

وقد أشار ولتر تيرنس إستاس W. T. Stace [٦] إلى أننا حين نميز بين أنواع الجمال إنما يرجع هذا التمييز إلى اختلاف فى الشعور بالقيمة feeling - value مرتبط بالمحتوى العقلى السابق لاختلاطه بمجال الإدراك الحسى، وأن هذا الاختلاط قد يختلف فى كماله قلة وكثرة فتكون النتيجة أن تختلف درجة الجمال . ويقول : « هذا الاختلاط لايحدث فى الواقع إلا فى ثنايا العقل البشرى . . . ومن ثم يكون الجمال بالتأكيد ذاتيا .

. . . وفيما يختص بطبيعة العنصر الموضوعى فى الجمال لانستطيع سوى أن نؤكد بصفة عامة أن بعض الأشياء – بفضل الصفات الطبيعية (الفيزيائية) البحتة – يكون مهيأ لعملية الاختلاط بالمفهومات البشرية، وأن بعضها لايكون، وإذا كان عنصر الصدق فيما يسمى بالإستطيقا الترابطية يلتمس فى موضع من المواضع، فإنه على وجه التحديد موجود هنا[٧]» .

---

(١) Carritt : op. cit.,113,

(٢) بعنوان احزان Dejection ١٨٠٢

(٣) Carritt : op. cit, P.131

(٤) فى كتابه : Outlines of a Philosophy of Art (١٩٢٥)

(٥) Carritt : op. cit P.293

(٦) فى كتابه : The Meaning of Beauty (١٩٢٩)

(٧) Carrit : op. cit., P.305.

ويوضح جرين فى كتابه السابق وجهة نظر الذاتيين بأنهم ينكرون أن تكون الصفة الجمالية خاصية (موضوعية) وهم يشرحون هذه الموضوعية الظاهرة للخاصية الجمالية بقولهم : إننا نخلع مشاعرنا الجمالية غير واعين على الشئ، بهذا ننسب إليه صفة يفقدها فقداناً تاماً ، ويمكن أن تذهب الذاتية إلى أن لبعض الأشياء استعداداً يسبب هذا الخلع أكثر من غيرها، وأن بعض الأشياء المفضلة جمالياً مردها إلى طريقة الشخص الخاصة فى الشعور، وأن بعضها يكون عاماً والبعض واسع الانتشار . ولكن هذه الحقيقة تشرح تحت عناوين الاختلافات الذوقية والعادات الاجتماعية والمأثور الحضارى، ولكنها لاتشرح تحت عناوين وجود صفة جمالية فى الأشياء المختلفة (أو غيابها)، فالصفة الجمالية إذن هى مهمة التقويم الجمالى، ولم يفهم التقويم بدوره على أنه كشف صفة موضوعية فى الأشياء[١] .

وإذن فالحكم الذاتى ليس حكما جمالياً بالمعنى الصحيح (أى لاينصب على جمال موضوعى) بقدر ماهو مفسر لحالة المتلقى . وإذا توسعت الذاتية قليلا أمكنها القول بأن جمال الشئ أو قبحه راجع إلى هذه الحالة .

وكثيراً ما يكون موقف التناظر سبباً فى إيجاد الحل الوسط، وفى مشكلتنا هذه وجد هذا الحل الوسط، ولكنه يأخذ صورتين :

(أ) أن فى الأشياء جمالا موضوعياً من جهة ، وأن فى عقولنا ونفوسنا جمالا آخر سابقاً من جهة أخرى . وفى الحكم الجمالى (والحكم الجمالى ينصب على القول بالجمال أو القبح) يحدث توافق بين الداخل والخارج . فنحن نخلع على الأشياء جمالا، والأشياء ذاتها تخلع علينا جمالا، وفى الحكم الجمالى يلتقى الجمالان، الذاتى والموضوعى .

(ب) وهى صورة تفترق قليلا عن (أ) ويصورها لنا ليرد[٢] Johin Laird فى صورة جدلية طريفة . فإذا كانت الألوان والأصوات وماشابهها تتصل بحقيقة الأشياء الفيزيائية فإنه يمكن القول بأن الأشياء تكون جميلة فى ذاتها ويكون الجمال موضوعياً فى كثير من الحالات ، ومع ذلك يمكن القول بأن هذا الجمال لاقيمة له ما لم يتمثل للعقل . ومن جهة

---

(١) Greene : op. cit., P.4.

(٢) فى كتابه The Idea of Value (١٩٢٩)

أخرى، إذا كانت عقولنا هى التى تحدث فى الأشياء هذا الجمال لأنها لاتقوم منفصلة عن عقولنا، وبذلك يكون جمالها، فإن هذه الأشياء لايبدو أن من الضرورى حصولها على أجزاء أو صفات عقلية . فإذا كانت عقولنا هى التى تنتج الروائح والألوان فإننا لانفكر عادة فى القول بأن لها خصائص الألوان والروائح ، أى أن تكون العقول حمراء اللون أو بنفسجية mauve أو طيبة الرائحة . ومن ثم ينبغى أن نأخذ بأن جمال هذه الأشياء الحسية يكمن لا فى العقول ولا فى الأشياء الطبيعية، ولكن فى نقطة التقاء معينة من إنتاج الاثنين (وهى ذاتها ليست عقلية ولاطبيعية)[1] .

ورأيى أن الحلول الوسط - رغم مايمكن أن تنطوى عليه من أفكار قيمة - لاتدفع بالمشكلة دائماً إلى مجال حيوى بقدر ما تعين على خمودها، ومن ثم فإننى أختار هنا - وبحسب الخطة العامة لبحثنا هذا - رأى مور السابق . فالأشياء جميلة، بمعنى أنها على صفات من شأنها أن تجعلها جميلة، ولكنها ليست بطبيعة الحال هى كل صفات الشئ . والذى يحكم على الشئ بأنه جميل يكون قد رأى فيه هذه الصفات بالذات التى عرفها فيه دون أن تثور فى نفسه أية عاطفة نحو الشئ، وهو يختلف عن الحالة الأخرى التى يرى فيها الشئ جميلا لا لأنه عرف فيه هذه الصفات الخاصة، ولكن لأن الشئ من حيث هو كل (رأى بجميع صفاته) قد أثار فى نفسه عاطفة أو شعوراً . فهو عندئذ لايعرف شيئاً بشأن هذا الشئ وإنما يشعر بشئ، فإذا هو حكم على الشئ بأنه قبيح فليس معنى ذلك أنه عرف فيه صفات خاصة بالقبح ، وإنما هو شعور ثار فى نفسه إزاء هذا الشئ .

وأمثّل لتوضيح الفكرة بهذا المثال : ليكن الشئ موضع الحكم هو تفاحة مثلا، ففى التفاحة صفات خاصة من شأنها أن تجعلها جميلة ونستطيع أن نعرفها إذا نحن تذوقناها وشممناها . ونحن بذلك نقول إنها جميلة لأننا عرفنا فيها صفات خاصة . وقد يحدث لإحدى هاتين الحاستين أى خلل أو انحراف فلا نعرف فى التفاحة الرائحة الطيبة أو الطعم اللذيذ، فلايكون معنى ذلك أن التفاحة فقدت الصفات الخاصة التى جعلتها فى حالة من الحالات جميلة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن التفاحة إذا وضعت بعيدة عنا بحيث لانشم رائحتها ولانذوق طعمها فإننا لانكف عن وصفها بأنها جميلة، وإن كنا لم نلمس فيها تلك الصفات الخاصة، ذلك أنها فى هذه الحالة ستثير لعابنا لأننا نظرنا إليها ككل (أى إلى

(١) Carritt, op. cit P.300.

كل صفاتها) وحكمنا الذى يجرى وراء اللعاب السائل فى هذه الحالة عرضة إلى الخطأ، إذ قد تكون التفاحة – حين نقربها – عفنة فينقصها الطعم اللذيذ والرائحة الطيبة . والخطأ هنا راجع إلى أننا لم نفحص التفاحة ونعرف فيها هاتين الخاصتين .

كذلك الشأن فى الحكم على الأعمال الأدبية . قد أفحص العمل الأدبى وأحكم عليه بأنه جميل لأننى لمست فيه صفات أو مواطن – كما يقال أحياناً – من شأنها أن تجعله جميلا. وهذا هو الحكم الجمالى بمعناه الصحيح وقد أحكم عليه بأنه جميل لأنه أثار فى نفسى شعوراً معيناً، ولكن هذا الحكم ليس جمالياً بالمعنى الدقيق . هو جمالى بالمعنى العام . واحتمال الخطأ فيه كبير، كما قلنا، لأنه يترك العمل ذاته ويتحدث عن شئ آخر . فهو لايحدد صفات الجمال فى الجميل ويعرفها وإنما يرى العمل كله (أى بكل صفاته). وقد يحدث مع الفحص الجمالى (تقريب التفاحة) أن نجد صفات الجمال الخاصة منحرفة أو ناقصة أو بها أى خلل . ماقيمة التفاحة إذا وجدنا خللا فى رائحتها وطعمها – رغم جوعنا الشديد إليها؟ . ما قيمة السمفونية – مهما صحبها شعورنا – إذا لم ندرك – كما يقول جرين – جمال العلاقات الميلودية والهارمونية فى اللحن ذاته؟. ماقيمة العمل الأدبى إذا لم نكشف فيه الصفات الخاصة التى من شأنها أن تجعله جميلا؟ .

وهنا تتحور المشكلة تحوراً طبيعياً إلى صورة أخرى، فتظهر فى الخلاف المستفيض حول القيمة المعطاة للعمل الفنى هل هى للشعور أم للصورة . ولانحب أن نفيض فى ذلك الآن، فموضعه فى الباب الأخير من الرسالة، وهو بعد موضوع خلاف طويل وشيق أيضاً، ولكننا نكتفى هنا بأن نشير إلى أن الحكم الجمالى ينصب على الصورة (١) . وهو بمعناه الأعم ينصب على العمل من حيث هو كل .

هناك إذن أسس موضوعية فى الحكم الجمالى وهى تتصل بالصورة، كما أن هناك أسساً ذاتية تتصل بالموضوع، وهذه الأسس الموضوعية صفات مستودعة فى العمل الفنى ذاته ولازمة لجماله، وتلك الأسس الذاتية هى حالات فى نفس المتذوق أو اعتبارات خاصة خارجة عن العمل ذاته . ويبقى الآن أن نعرف هذه الصفات وتلك الحالات . ولكن مشكلة الذوق مازالت تنتظرنا، ولعله من السهل الآن أن نفرغ من الفصل فيها، فلنمض إليها .

(١) يؤيد هذه الرأى مريات فى كتابه .Pracitcal Phtlosophy راجع Carritt P.45

هناك عبارة قديمة تقول : إنه لامشاحة فى الذوق de gutsibus non disputan-don est (ومن المفيد البحث عن نشأة هذه العبارة وعما كانت تعنى أولا الأمر، وكذلك ماإذا كانت كلمة ذوق gustibus تشير فقط إلى تأثيرات سقف الحلق palate وأنها امتدت فيما بعد فقط لتشتمل على التأثيرات الجمالية[١]) . وما تزال لهذه العبارة أصداء قوية فى الكتب التى تناولت مشكلة الذوق . وبعض المعاصرين[٢] يستخدمها من حيث هى أسهل الحلول لمشكلة اختلاف الأذواق .

والقضية العامة هى أن الأحكام الجمالية تختلف لأن أذواق الناس مختلفة، وإذا كان اختلاف الأذواق لامشاحة فيه فإن اختلاف الأحكام الجمالية بالتالى يجب ألا يكون مثار بحث وجدل .

ولكن هل اختلاف الأذواق فى الحكم على الجميل معناه أن الأشياء تكون جميلة وغير جميلة فى الواقع من فرد إلى آخر . وعندئذ يكون الذوق نسبيا، أم أن فى الأشياء جمالا لايختلف من فرد إلى آخر هو موضوع لذوق مطلق، وعندئذ يكون الاختلاف لسبب آخر غير جمال الجميل أو قبح القبيح؟ وبعبارة أخرى موجزة: هل يختلف الذوق لسبب فى الشئ المحكوم عليه أم لسبب فى الذوق نفسه ؟ .

ونحن – بحسب الخطة التى نسير عليها فى هذا البحث – لاننفى اختلاف الأذواق أو نسبيتها ، كما لانبالغ فى حتمية اتفاقها أو مطلقيتها، ولكننا لانريد أن يستبد بنا هذا الاختلاف فنقف أمام الأحكام الجمالية مكتوفين ، لالشئ إلا لأنها أحكام ذوقية، وأن اختلاف الأذواق لامشاحة فيه .

المسألة فى رأينا موضوع نظر ، ويمكن الاهتداء فيها – بسهولة – إلى حل .

---

(١) Groce, op. cit.466.

(٢) أحمد أمين فى كتابه : النقد الأدبى (لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٥٢)، والأستاذ طه أحمد إبراهيم فى كتابه : تاريخ النقد الأدبى عند العرب . . (لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٧) والدكتور طه حسين فى كتابه «فصول فى الأدب والنقد» .

من مظاهر اختـلاف الأذواق التى يمكن أن نلاحظهـا أن «بعض الناس من بيننا يفضلون الجمال الأشقر، وبعضهم يفضل ذات العيون السوداء أو الشعر الفاحم، دون أن يقدر واحد منهم على أن يقول السبب لتفضيله. هذا الاختلاف فى الذوق ليس له ضابط فى قوانين الطبيعة البشرية العامة، ولكن لابد أنه ينشأ من شئ مختلف فى الأمم المختلفة وبين الأفراد المختلفين فى الأمة الواحدة»(١) .

هذا هو التفسير الجنسى (نسبة إلى الجنس والأجناس) والبيئى لاختلاف الأذواق. واختلاف الأجناس والبيئات معناه اختلاف المجتمعات، ومن ثم كان من الطبيعى أن تختلف الأذواق من مجتمع إلى آخر، فالذوق فى مجتمع بدوى غيره فى مجتمع متحضر، وهو فى المجتمع التجارى يختلف عنه فى المجتمع الصناعى أو الزراعى . . . . . .إلخ . وهذه كلها أصبحت الآن أفكاراً متداولة .

وليس غريباً – فى مثل هذه الحالات – أن يختلف الناس ، بل الغريب ألا يختلفوا ، إنهم يختلفون فى التقديرات المنطقية والأخلاقية والاقتصادية، ويختلفون على السواء أو ربما كان اختلافهم أشد، فى التقديرات الجمالية، وإذا كانت بعض الأسباب . . . كالسرعة والتحيز والعواطف . . . إلخ يمكن أن تقلل من أهمية هذا الاختلاف فإنها بهذه الطريقة لاتنفيه»(٢) فاختلاف الناس إذن حقيقة قائمة . وستظل كذلك مادامت الأشياء فى تغير مستمر، ومادامت النفوس أيضاً خاضعة لهذا التغير، أى مادام المثير والمتأثر فى تغير دائم، فاللوحات الزيتية تصبح معتمة، والفرسكات (الرسوم على الحيطان) تصير شاحبة، وتفقد التماثيل الأنوف والأيدى والأرجل، وتصبح العمارة حطاما (كلياً أو جزئياً) ، ويضيع الأصل القديم لتنفيذ القطعة الموسيقية ، ويفسد نص القصيدة عن طريق النساخين الرديئين أو الطبع الردئ، هذه أمثلة واضحة للتغييرات التى تحدث كل يوم للأشياء أو المثيرات الفيزيائية .

وفيما يختص بالحالات النفسية فلن نعتمد على حالات الصمم والعمى . . . فإن هذه الحالات ثانوية وأقل أهمية إذا هى قورنت بالتغيرات الأساسية اليومية الدائمة ، والتى لايمكن تحاشيها، فى المجتمع حولنا وفى الحالات الداخلية لحياتنا الفردية(٣) .

---

(١) Carritt, op. cit. P.140

(٢) Croce " op. cit., P.123.

(٣) Croce : op. cit., P.124

وإذن فبجانب الأسباب الاجتماعية والجنسية والبيئية لاختلاف الأذواق، هناك حالات يكون فيها اختلاف الذوق نتيجة لاختلاف الزمان الذى ينضج فيما يعترى الأشياء والنفوس من تغير . وهناك إلى جانب ذلك الأسباب الفسيولوجية (الصم والعمى . . . . إلخ) التى تكفى وحدها لإحداث هذا التفاوت . أما اختلاف الأذواق الناتج عن السرعة فى الحكم أو التحيز أو العاطفة فهو وإن كان لايعبر عن حقيقة فإنه يقع فى بعض الحالات، وحدوثه راجع إلى قوة الشخصيات أو ضعفها، ومدى تأثرها بغيرها أو تأثيرها فيها، وفى هذه الحالة يحكم الشخص حكمه الجمالى من خلال الشخصية التى يتحيز لها أو يتأثر بها .

وترجع بعض الاختلافات إلى الخلط بين الجمال وغيره من الصفات كالإمتاع والملامة، كما أن هناك عوامل أخرى تؤثر فى تقديرنا للجمال، فالشئ المألوف لنا قد يبدو جميلاً لمن يراه للمرة الأولى، وإن كانت الغرابة تدعو إلى الكراهية فى كثير من الحالات، واختلاف العقائد والتقاليد والأجناس والبيئة الزمانية والمكانية وأشكال الأشخاص وأحجامهم وألوانهم، كل ذلك له أثره فى اختلاف الأذواق، ثم فى الشعر يختلف تأثير الألفاظ من فرد لآخر، ومن أمة إلى أمة، ومن ريف إلى حضر، ومحاولة الربط بين كل هذا وبين جمال الجميل يجعل مجال اختلاف الأذواق فسيحاً، فمن الصعب فى حكمنا بالجمال أو القبح على شئ أن نفصله عن كل إدراكاتنا وإحساساتنا وذكرياتنا وتقاليدنا وتكويننا الفكرى والنفسى والجسمانى . وفى مجال الأدب يضاف مأثورنا المذخور فى اللغة ذاتها .

وواضح من كلام جاريت فى الفصل الرابع من كتابه «فلسفة الجمال»[1] أنه يميل إلى الأخذ بأن جمال الشعر لاوجود له إلا فى عقول من يستمتعون به . وهو فى ذلك يوافق قول بعض الفلاسفة : إن الأشياء لاتحمل معنى ولكن المعنى فى عقولنا . فالفنان يقصد من عمله الفنى معنى وكل منا يقدر هذا المعنى تقديراً خاصاً فيحدث لذلك التفاوت . ويضرب مثلا لذلك التفاوت فى فهم هاملت لشكسبير . وقد يحدث أن تكون عبقرية القارئ تفوق عبقرية الفنان، فيستخرج من عمله الفنى صورة خيراً مما فى عقل صاحبها .

ولعله تبين لنا الآن كيف أن مشكلة الذوق شديدة المساس بمشكلة الموضوعية والذاتية التى سبق أن عرضناها . فالأذواق تختلف لكثير من الأسباب وليس فيها سبب

---

(١) ترجمة عبد الحميد يونس ورمزى يسى وعثمان نوية

واحد موضوعي (إذا استثنينا التغير الذى أشار إليه كروتشه والذى يصيب الأشياء كما يعترى الأشخاص) . وهنا نستطيع أن نخلص إلى النتيجة التى نريدها بسهولة، وهى أن اختلاف الأذواق ليس سببه راجعاً دائماً إلى الأشياء المحكوم عليها . وهى حين تختلف فإنها لاتختلف فى قضية جمالية بالمعنى الدقيق وإنما هو اختلاف فى أشياء أخرى ولأسباب مغايرة، وهذا يترك لنا المجال للبحث عن الجانب الجمالى فى الشئ، هل تختلف فيه الآراء أم تتفق. وإذا هى اتفقت فكيف ومتى ؟ .

ونحب هنا أن ننكر تلك المبالغة الواهمة فى اختلاف الأذواق، فقد درب الناس على أن يتمسكوا بهذا الاختلاف ويبالغوا فيه، فى حين نجدهم يتراجعون أمام المعرفة العقلية أو العلمية ويتصورون فيها لوناً من الثبات عظيماً . والواقع أن المسألة – فى تصورها المعقول – خلاف ذلك، فالحقائق العلمية فى تغير مستمر، وتختلف اليوم عنها بالإسس. فإذا نحن قارنا – مثلا – بين علمى الفلك والطبيعة على يد طاليس وأنكسمندر وبينهما على يد نيوتن وأينشتاين وجدنا الفرق واضحاً – كما يقرر جارود [1] – بين العالم كما فهم قديماً والعالم كما فهم حديثا .

أما فهمنا للشعر فيبدو – نسبيا – أنه لم يحدث به تغيير، وقد يقال إن فهمنا لطبيعة الشعر ليس هو تقديرنا أو حكمنا الجمالى على الشعر. ولكن ألا يقوم هذا الحكم على أساس من ذلك الفهم؟ هذا سؤال قد يبدو بسيطا، وقد يحمل فى ذاته تقريراً. ولكنه فى الواقع غاية فى الأهمية بالنسبة لما نحن بصدده من تضييق النطاق الذى تحدث فيه اختلافات الأحكام. ذلك أن تفاوت الناس فى القدرة على الفهم يكفى لتفاوت أحكامهم. ولكن إذا كانت المسألة مسألة فهم صحيح وفهم سيئ فقد أصبح الاختلاف هيناً إذا أمكن الوصول إلى الفهم الصحيح. وبعبارة أخرى فإنه إذا كان اختلاف الأحكام راجعاً إلى اختلاف قدرات الناس على الفهم كان ذلك تأكيداً لإمكان الوصول إلى فهم واحد صحيح يمكن الاتفاق عليه بين الجميع إذا ماقورنت المفهومات المختلفة وصححت. وفى هذه الحالة تتحطم مسألة التفضيل، لأن التفضيل لايدل على أن وراءه بالضرورة فهما هو أصح الأفهام. «فقد تفضل أنت صورة

(١) جارود Garrod أستاذ كرسى الشعر فى جامعة هارفارد، وكتابه: poetry and the Criticism of Life.

راجع مقالنا «بين الشاعر والناقد» بمجلة الثقافة عدد ٧٢٨ ص ٧.

من الصور وأفضل أنا أخرى عليها، ثم نمضى نناقش موضوعيهما. وإذا كان اختلاف الذوق قائما على أساس اختلاف فى الرأى كهذا فإن هذا الاختلاف سيزول بتصحيح الرأى[1]»، ولكن هذا يعقد المسألة من جهة أخرى، إذ متى وكيف يكون الفهم الذى بين أيدينا هو الفهم الصحيح أو أصح الأفهام؟ قد يمكن أن نجيب ببساطة فنقول إنه الفهم الذى يلقى قبولا شبه إجماعى، ويدل على ذوق هو أحسن الأذواق. وهنا يسأل بتو Batteux : هل هناك ذلك الشئ الذى يقال له ذوق حسن؟ وهل هو الذوق الحسن الوحيد؟ وأين يتكون؟ وعلام يعتمد؟ هل هو يعتمد على الشئ ذاته أم على العبقرية التى أنتجته؟ هل توجد – أولا توجد – قواعد؟. هل سرعة البديهة وحدها هى أداة الذوق أم هل القلب وحده؟ أم هما معا؟ ويعلق على هذه الأسئلة بقوله: ما أكثر الأسئلة التى وردت فى هذا الموضوع المألوف الذى كثيراً ما طرق، وما أكثر الإجابات الغامضة والملفوقة التى أعطيت [2].

ومن جهة أخرى نجد كانْت يعترض الطريق، وقد سبق أن عرفنا رأيه فى الجمال، فهو عنده ما يمتع دون غاية (لذة أو منفعة) ودون مفهوم (الفكرة)، فكل ما يرضينا عقلياً لأننا فهمناه، وكل ما يرضينا لأنه مفيد أو يستهدف غاية ما، يعد شيئا طيبا good . ويقول: «يجب دائماً لكى أقول إن الشئ طيب أن أعرف أى نوع من الأشياء ينبغى هو أن يكون، يجب أن يكون لدى مفهوم له. وهذا ليس ضرورياً لكى أجد الجمال فى شئ،. فالأزهار والأربسكا والخطوط الزخرفية المجدولة فيما يسمى بالزخرف الورقى foliation ليست تعنى شيئاً، وليست تعتمد على أى مفهوم محدود وهى مع ذلك تمتعنا ...

ومن هذه الأنواع الثلاثة من الرضاء يمكن أن نقول إن رضاء الذوق عن الجميل هو الرضاء الوحيد الصادق الحر... والذوق هو القدرة على تقدير شئ أو نوع من الفكرة من حيث إرضاؤها أو عدم إرضائها دون تحقيق غاية [3].

ومعنى ذلك أنه إذا كنا قد رأينا مسألة التفصيل لا تدل على الذوق الجمالى بمعناه الدقيق لما تنطوى عليه من استهداف غاية أو منفعة فإنَّ كانْت يرفض بجانب ذلك مسألة

---

(١) Carritt, op. cit p.299 نقلا عن رالف بارتون برى R.B. perry فى كتابه General Theory of Value" (١٠٢٦)

(٢) Croce op. cit., p.466.

(٣) Cairtt. op. cit p.111

الفهم أيضاً، لأننا إذا افترضنا أن اختلاف الأذواق راجع إلى تفاوت الناس فى الفهم فإن الجمال البحت لا يتضمن – بحسب كَانْت – فكرة كالأربسكا مثلا، وهو بذلك لا يحتاج إلى أى فهم لإدراكه. وبذلك تتحطم فكرة القدرة على فهم الشئ والتفاوت فى هذه القدرة بين الناس، من حيث هى أساس لتفسير اختلاف الأحكام من جهة وطريق إلى القول بإمكان الحكم العام من جهة أخرى.

ولكن هذا لا يدعونا لليأس بقدر ما يفيد فى تحديد المسألة، فمن السهل أن نلاحظ الآن أن الذوق يكون ذاتياً أو نسبياً عندما ينصب الحكم الجمالى على المحتوى فى العمل الفنى حيث يحقق هذا المحتوى للأفراد غايات مختلفة، كما يمكن أن يمدهم بمفهومات متفاوتة. ذلك أن الجمال الصرف لا يكمن فى هذا المحتوى. والحكم الجمالى الصرف هو إذن ما انصب على الشكل. الشكل الذى يمتع دون غاية ودون مفهوم. وهذا يساعد على القول بذوق عام. ومع ذلك فكَانْت يرد الذوق إلى الذاتية، إذ الحكم الذوقى عنده ليس حكم معرفة، وهو بذلك ليس حكما علمياً بل جمالياً [٢]. ولا يمكن أن تكون هناك قاعدة موضوعية للذوق لتحدد بحسب المفهومات ماذا يكون الجميل [٣].

وتفسير هذا الموقف لكَانْت ليس من الصعب، فقد سبق أن عرفنا أنه حاول أن يتخذ موقفا معارضا للحسيين والعقليين جميعا فى الوقت نفسه. والقول بنسبية الذوق نظرية حسية [٤] ترفض القيمة الروحية فى الفن [٥]. وهؤلاء الذين أنكروا فى الماضى المطلق فى الحكم الجمالى (الحسيون، أو أصحاب مذهب السعادة [٦] أو الجماليون النفعيون) قد أنكروا فى الواقع الكيف والحقيقة والحيوية فى الفن [٧]. والقول بالذوق المطلق نظرية عقلية ترد الذوق إلى مفهومات واستدلالات منطقية [٨] وهؤلاء المطلقيون يفهمون الجميل من حيث هو

(١) انظر Carritt, p.111

(٢) Carritt: op. cit.,110.

(٣) Ibid; p.117.

(٤) sensationalistic,

(٥) Croce: op. cit., p.466

(٦) hedonistic.

(٧) Encyc. Brit.: vol.1, p.269.

(٨) Croce: op. cit., p.468.

مفهوم أو نموذج يحققه الفنان فى عمله، ويستفيد منه الناقد فيما بعد فى الحكم على العمل ذاته. أما النسبيون فإنهم يرددون الحكمة القديمة القائلة إنه لا مشاحة فى الذوق، معتقدين أن التعبير الجمالى هو من نفس طبيعة الممتع وغير الممتع التى يشعر بها كل إنسان بطريقته الخاصة، والتى لا مشاحة فيها. ولكننا نعلم أن الممتع وغير الممتع حقيقتان عمليتان نفعيتان، ومن ثم ينكر النسبيون الطابع الخاص بالحقيقة الجمالية، ويخلطون مرة أخرى بين التعبير والتأثير، أى بين النظرى والعملى [١].

ويبدو أن كثرة الألفاظ الاصطلاحية قد تحدث شيئا من الارتباك، فلدينا الآن الحسيون والعقليون أو النسبيون والمطلقيون أو التأثيريون والتعبيريون، ولكن هذه الألفاظ كلها تدور حول حقيقة واحدة، هى أن الأذواق لا تختلف فى تقدير جمال الجميل، وإنما تختلف فى تقدير آثار الجميل، واختلافها مرده إلى الذات المتلقية المتأثرة. وإذا ما تلقت هذه الذات عملا فنيا فإنها تتأثر بكل المؤثرات التى فيه بحسب استعدادها لهذا التأثر، والقدر الأعظم من هذه المؤثرات - فى رأينا - يرجع إلى المحتوى (الموضوع) وكل تأثير يحدث اتفاقا عاما يكون مرجعه إلى الصورة (الشكل)، وقد يبدو هذا التقسيم متعسفاً، لأن اللون على اللوحة يؤثر فى الناس بصور مختلفة، ولكننا سنرى بعد قليل أن اللون من حيث هو لون ليس داخلا فى الشكل بالمعنى الذى نقصده، بل ربما كان أقرب إلى الموضوع.

ومن ثم يمكن القول مع دافيد هيوم إنه «يبدو أنه من بين كل اختلاف وتغير فى الذوق توجد بعض القواعد العامة» [٢]. هذه القواعد هى الإستطيقا العامة التى يقوم على أساسها الذوق، فهى بمثابة قواعد الكتابة. ومنذ عهد أرسطو لم يشك أحد فى قيام مثل هذه القواعد، ولكن اختلاف المناهج الفكرية فى العصور المختلفة منحها تطبيقات مختلفة، وعلى أساس هذا الاختلاف قام تذبذب الأذواق [٣].

والواقع أننا متفقون تماما على أن النحو فى التعبير اللغوى جانب لازم لضمان سلامة التعبير. فالجملة النحوية تظفر باتفاق إجماعى من الجميع. والأمر يكاد لا يعدو ذلك

(١) Ibid. p.122.

(٢) D Hume "Of the Standard of Taste", 1757. انظر: Garritt op. cit, p.87:

(٣) Encyc.. Brit., vol 6, p.727

فى الفن بعامة، فهناك ما يمكن أن نسميه «نحو الفن» أو «قواعد الفن» [(١)]. وهذه القواعد تتضح فى الفنون المرئية والسمعية على حد السواء. والسطح الجمالى aethetic sur- face هو الذى ينبغى أن يرضى القاعدة الجمالية فى الفن [(٢)]، فإذا تذكرنا هنا سؤال بتو السابق: أتوجد – أم لا توجد – قواعد؟ أمكننا أن نجيب بالإيجاب، مع تحديد الموضع الذى يمكن أن نطبق عليه هذه القواعد العامة. ذلك الموضع هو جانب الجمال البحت pure فى العمل الفنى، أى ذلك الجانب الذى يمتع الذوق دون غاية أو منفعة ودون فكرة (متبعين فى ذلك نظرية كانْت فى الجميل). وقد كان جرين وهو يتحدث عن السطح الجمالى للعمل الفنى من حيث لزوم موافقته للقاعدة الجمالية يسير كذلك وراء كانْت حين يقول، إن الجمال والجمال وحده هو الموضوع الأصيل للذوق الجمالى البحت، وإن الذوق البحت، كما بيَّن كانْت بصورة مقنعة، هو استجابة الإنسان الجمالية لهذه الصفة لا لشئ غيرها [(٣)].

وينتهى من ذلك إلى أيدينا نوعان من الذوق: الذوق بمعناه العام، وهو الذى يختلف بين الناس وتتعدد الأسباب لذلك الاختلاف، والذوق بمعناه الخاص، وهو الذوق الجمالى الذى يحكم على الجمال البحت فى العمل الفنى ويكاد يظفر باتفاق بين الجميع كما تظفر قواعد النحو فى العبارة اللغوية بالاتفاق التام. وحين يصدر شخصان حكمين مختلفين على عمل فنى، هذا يرضى عنه وذاك ينكره، فإن ذلك لا يدل حتما على تعارض، إذ قد يكون حكم أحدهما عليه بناء على الذوق بمعناه العام، وهو فى هذه الحالة ينصب حكمه على عناصر أخرى غير جمال العمل الفنى بل ربما كانت خارجة عن العمل ذاته وإن كان العمل يوحى بها، ويكون حكم الثانى بناء على الذوق بمعناه الخاص، وهو فى هذه الحالة ينصب حكمه على عنصر الجمال البحت فى ذلك العمل. وكما أن الجملة اللغوية يمكن أن تكون سليمة من الناحية النحوية وهى فى الوقت نفسه تعطى معنى فاسداً أو تافهاً: فكذلك الشأن فى حالتنا

---

(١) ليست هذه التسمية جديدة، فقد وفق ترستان إدواردز T. Edwards فى كتابه "The Things Which are seen; a Philosophy of Deauty"
فى أن يضع هذه القواعد فى الباب الثانى من كتابه وهو بعنوان "The Grammar of Design"
وكذلك برسى جاردنر P. Gardener له كتاب بعنوان "A Grammar of Greck Art"

(٢) Greene; Arts and the Art of Criticism; p.233

(٣) Greene; Arts and the Art of Criticism, p.223

هذه، قد تتوافر القواعد الجمالية فى العمل الفنى ولكنه آخر الأمر قد لا يرضى الكثيرين الذين لا يصدرون حكمهم بناء على هذه القواعد.

والذوق بمعناه العام هو الذى يحدث فيه التفاوت بين الناس فهو شخصى«، والذوق بمعناه الخاص هو الذى يظفر أو ينبغى أن يظفر باتفاق بين الناس لأنه موضوعى يأخذ بالقواعد العامة للفن. وأحكام الذوق بمعناه العام حسية ونسبية، على أن أحكام الذوق بمعناه الخاص عقلية ومطلقة، الأولى أحكام شخصية والأخرى موضوعية: هذه شخصية لأنها لا تعبر عن ذات الفرد دائما هى تتأثر إلى حد بعيد بآراء الأشخاص الآخرين المتصلين به شخصياً أو فكريا، وبالآراء السائدة فى مجتمعه، وبالوراثات القديمة لجنسه... إلخ. وتلك موضوعية، لأنها تنصب على صفة خاصة فى الشئ. والأحكام الشخصية سهلة لأنها لا تبحث عن موطن الجمال البحت وإنما تعبر عن حالة من حالات تأثر الشخص، فهو يقول: هذا حسن وهذا قبيح، هذا يعجبنى وذلك لا يعجبنى، أنا أفضل هذا على ذاك، هذا مفيد وهذا غير مفيد، هذا أخلاقى وذاك مناف للأخلاق. هذا دينى أو لا دينى... إلخ. ويتضح ذلك الذوق بمعناه العام، وبأحكامه الشخصية السريعة السهلة، فيما سبق أن سميناه بالنقد الشعبى. أما الأحكام العقلية فإنها (رغم ما هو مفروض من اتفاق بين قوانين الطبيعة وقوانينا العقلية) أصعب كثيراً؛ لأن الإنسان فيها يحاول أن يتخلى عن كل الظروف الملابسة وأن يتبين الجمال الخالص فى الشئ الذى أمامه ويقدره بحسب القواعد العامة (الانسجام «الهارمونى»، التناسق «السيمترية»، التوزيع، النظام، العلاقات.. إلخ)، وهذا هو الذوق الجمالى الصرف، وأحكامه هى الأحكام النقدية الجمالية بمعناها الدقيق. والصعوبة فيه تأتى من حاجة صاحبه إلى الخبرة. فليس كل إنسان يستطيع أن يتبين الهارمونى والعلاقات فى أحد الألحان، ولكن الخبير هو الذى يستطيع، «والخبير بالآلات يعرف الآلة الحسنة التركيب - وهو يقول عنها إنها آلة جميلة... ويستطيع أن يعلل حكمه، ويوضح مواطن الكمال الخاصة فى الشئ، والتى أقام عليها الحكم»[(١)].

وأرانا قد وصلنا الآن إلى المرحلة التى نستطيع أن نتحدث فيها عن الأسس الذاتية والأسس الموضوعية للحكم الذوقى.

(١) انظر Thomas Reid Essays on The Intellectual Powers, 1785, the Garritt: Op. cit., pp.102,.3

— ٣ —

والتصور العام للمشكلة يمكن أن يردها إلى مقولتين: المنفعة (السعادة) والمتعة الجمالية البحتة، ومذهب المنفعة Utilitarianism (Hedonism) فى هذه الحالة يقتسم الميدان مع الإستطيقا البحتة. ولكن هذا التصور العام لا يكفى إذا كان من اللازم الوقوف على عناصر هذا التصور، أو بعبارة أخرى إذا كان لابد من معرفة المجالات التى تتمثل فيها أسس هذا المذهب أو ذاك. وهذا معناه أننا نستطيع أن نصنف هذه الأسس التى تندرج فى مجموعها تحت المفهوم العام للمنفعة. وتلك التى تندرج تحت المفهوم العام للإستطيقا أو الجمال البحت – بحسب كانْت. ونحن نميل بطبيعة الحال إلى أن نعد تلك الأسس المندرجة تحت مفهوم المنفعة العام مكونة أو مشتركة على أقل تقدير فى تكوين الذوق بمعناه العام، وهى بذلك تكون الأسس التى ينبنى عليها عادة الأحكام الذوقية العامة. أو بعبارة أخرى تلك الأحكام التى تتطلب – لأنهاتفترض – فى العمل الفنى غاية عملية. كما نميل أيضا إلى أن نعد الأسس المندرجة تحت مفهوم الإستطيقا أو الجمال البحت مشتركة فى تكوين الذوق بمعناه الخاص.

وقد يبدو غريباً أو مثيراً للضحك – كما يقول كروتشه [١] – أن نبحث عن الغاية من الفن، ذلك أن تحديد الغاية معناه تحديد الاختيار للفنان، أى إلزامه بموضوعات، بذاتها بحيث يكون اختياره فى دائرة محددة، ومن ثم فالنظرية القائلة بأنه ينبغى فصل المحتوى نظرية خاطئة – بحسب كروتشه. ذلك أن حديث النقاد عن الموضوع أو المحتوى فى العمل الفنى من حيث هو يستأهل المدح أو الذم لا ينصب على اختيار الموضوع نفسه، وإنما ينصب على طريقة الفنان فى معالجته [١]. وعلى هذا فليس هناك محتوى ذو قيمة أو محتوى لا قيمة له، أو بالتعبير القديم (الذى صادفناه فى الفصل الثانى) ليس هناك محتوى جميل أو قبيح، وإنما القيمة للتعبير.

ورغم السخرية التى قد يثيرها تطلب غاية عملية فى العمل الفنى تتمثل فى محتواه، فإننا مضطرون فى الواقع إلى الوقوف هذا الموقف الذى بدونه لا يمكن السماح بأى عملية تحليلية من جهة، ولا يمكن تصوير الأسس الذاتية والموضوعية للأحكام الجمالية، من جهة

(١) Croce: ep. cit; p.51

أخرى، وإذا كنا قد أخذنا بأن فكرة المحتوى مرتبطة بالأسس الذاتية وبالذوق بمعناه العام (وهو الذوق الشخصى) كان من العبث – من وجهة النظر الإستطيقية البحتة – أن نضيع الوقت فى الاهتمام بهذه الأسس التى يقوم عليها حكم الذوق الشخصى، وهو ذوق – فى رأى تين [1] – «ليست له أية قيمة» وأنه ينبغى تجريد مقياس عام للحكم بالحسن أو القبح، أو للثناء أو الذم [2]. ولكن ينبغى أن نكون على ذكر من أن مشكلتنا الأولى هى تجريد ذلك المقياس العام. وإذا لم يكن قد أمكن الاهتداء إلى هذا المقياس وتحديده تحديداً كاملا حتى اليوم [3]، وإذا كان هناك – إلى جانب ذلك – المقياس الشخصى الذى تحكم ومازال يتحكم فى القدر الأكبر من الأحكام الذوقية الجمالية، فإن عملنا الأساسى – وهو تصوير الأسس التى تقوم عليها الأحكام النقدية جميعاً – يقتضينا الاهتمام بالمقياسين على السواء.

وتبدأ سلسلة الأسس التى يقوم عليها المقياس الذاتى أو الشخصى أو النسبى بما يمكن أن نسميه «أساس المنفعة».

(أ) أساس المنفعة:

فمنذ قديم الزمان ربط الفلاسفة والمفكرون بين الجميل والنافع أو المفيد. فإن إكزانوفان Xenophon يرى أن كل جميل طيب good وكل شئ نستخدمه ينظر إليه من حيث هو طيب وجميل على السواء، وبنفس النظرة أى من حيث فائدته [4]. وفى محاورة هيبياس (التى إن لم تكن لأفلاطون فهى أفلاطونية كما يقول كروتشه) [5]. يسأل سقراط:

– إذن فنحن متفقون على أن الجمال والمنفعة شئ واحد؟

ويجيب هيبياس:

– بالتأكيد [6].

---

(١) Tain philosophie de l'Art, p.15, انظر Croce, op. cit., p.393,

(٢) Croce;393,

(٣) حاول جستاف تيودور فشنر G. T. Fechner الوصول إلى إستطيقا استدلالية inductive من أسفل Von unten غير الإستطيقا الميتافيزيقية التى تأتى من أعلى Von oben ويتقدمه فى هذه الطريق كشف عن سلسلة طويلة من القوانين أو المبادئ الإستطيقية (راجع: Croce, p.394) ولكن هذه القوانين فى مجموعها لم تخلق ذلك المقياس الذى يلغى المقياس الشخصى.

(٤) Garritt: p.1

(٥) Croce: p.194.

(٦) Hippias Major, published by Garritt; op. cit.,11.

والواقع أن أفلاطون قد عرض فى هذه المحاورة لتعريفات عدة للجمال ولكنها جميعاً – كما لاحظ كروتشه كذلك – تتضح فيها صورة عدم التأكد والاستقرار عند واحد منها. وقد نقل كروتشه من هذه التعريفات طائفة كبيرة منها ذلك التعريف: «الجميل هو ما يؤدى إلى غاية، أى النافع xpnoiliou ولكن إذا كان الأمر كذلك فإن الشر سيكون جميلا أيضاً، لأن النافع يقود إلى الشر كذلك(١)»

ومهما يكن من أمر هذا الاضطراب بين التعريفات فإنه من، الواضح أن أفلاطون قد أصر على ضرورة النفع فى الجميل، فهو من غير شك يرى أن الأشياء الجميلة هى الأشياء الممتعة. ولكن إذا كانت المتعة تأتى عن طريق الحواس فإنه يحترس فلا يعتبر كل ممتع جميلا، بل ما جاءت متعته عن طريق حاسة الإبصار أو السمع فقط. ولكنه يعود ليربط بين الممتع فى هذه الحالة وبين المنفعة حتى يصبح الشئ جميلا. فالجميل هو ما كان ممتعاً ونافعاً «وليس وصف واحد من الوصفين بكاف (٢)».

وإمكان اختلاط النافع بالشر فى التعريف الذى نقله كروتشه هو الذى جعله – فيما يبدو لى – يقتصر على القول بالمتعة التى تأتى عن طريق النظر أو السمع فقط. ومهما يكن من أمر فإن هذه النظرة الأفلاطونية قد تكيفت فى صورة نظرية جديدة قال بها بعض الاقتصاديين. وهؤلاء هم – بحسب كروتشه – الذين يوحدون بين الفعل ذى الأثر النفعى economic وبين الذاتي egoistic أى ما هو مفيد للفرد من حيث هو فرد، دون النظر إلى القانون الأخلاقى (٣).

ولسنا نود الإفاضة فى الصلة بين المنفعة والأخلاق أو بين علم الاقتصاد وعلم الأخلاق، وإنما يعنينا من الصورة الأخيرة للنظرية الأفلاطونية القديمة أنها تحدد لنا بوضوح الميدان الذى يمكن أن نجد فيه الحكم القائم على أساس المنفعة. ذلك هو ميدان الذات أو الأنا ego فالذات تريد، وتتطلب غاية، وتحقيق هذه الغاية يكون نافعاً لها ولكنه قد يكون منافياً للأخلاق. فإذا كان لابد للجميل – بحسب أفلاطون – أن يكون ممتعاً ونافعاً، فإن ذلك يترك احتمالا لإدخال الجميل فى الأخلاقى بحسب النظرية الحديثة. وعلى ذلك فإن الحكم الجمالى القائم على أساس المنفعة حكم شخصى لا يقيم وزنا للغاية الأخلاقية فى

---

(١) Croc p.164.

(٢) Hippias Major, by Garritt; op. cit., pp.9 ff.

(٣) Croc: p.56.

الفن، ولكن ليس معنى ذلك أنه يرفضها؛ فإن كل غاية أخلاقية نافعة بالضرورة، كما يفهم من كلامكروتشه[1].

هل الجميل هو النافع حقاً؟ طبيعى أن تختلف الآراء فى ذلك، فبعضها يؤكد النفع فى الجميل والبعض الآخر لا يشترطه، ورأينا بطبيعة الحال مع هذا البعض الأخير. والذين يأخذون بالرأى الأول يذهبون إلى أن الأشياء لا تظفر منا بحكم من الأحكام دون أن تدخل فى مجالنا الحيوى، أو بعبارة أخرى فإن الأشياء البعيدة عنا أو التى ليس لها أى أثر فى حياتنا بالسلب أو الإيجاب لا نهتم بها عادة ولا نصدر عليها - بالتالى - حكمنا. هذه الأشياء عندما تنتقل إلى ميدان المنفعة والحيوية بالنسبة لنا لا نجد ما يمنعنا من أن نحكم بجمالها. ويمثل هذه الوجهة هنرى هوم H. Home حيث يقول: «تبدو القلعة القوطية القديمة التى ليس لها جمال فى ذاتها جميلة إذا نظر إليها من حيث صلاحيتها للدفاع ضد العدو»[2].

والذين يأخذون بالرأى الآخر يعتمدون على الأمثلة الحسية التى قد تقنع لأول وهلة، وإن كنت أخشى أن تعمق بحثها يخرج بها إلى تأكد الجانب الآخر. من هؤلاء إدموندبرك E.Burke وهو يصور المسألة على هذ النحو «قيل إن فكرة المنفعة أو مناسبة الجزء مناسبة تامة لتأدية غرضه هو سبب الجمال، أو هو بالتأكيد الجمال ذاته» ولكن المعدة والرئتين والكبد، كما هو شأن غيرها من الأعضاء، مناسبة لأغراضها بصورة فريدة، ومع ذلك فإنها بعيدة عن أن يكون بها أى جمال، ومن جهة أخرى فإن هناك أشياء كثيرة هى غاية فى الجمال، ومن الصعب أن نتبين فيها فكرة للمنفعة.. «أى فكرة للنفع تلك التى تثيرها الأزهار!...» [3] وقد أكد أوسكاروايلد أن الفن كله لا نفع فيه [4]. وجاريت أيضاً ممن يأخذون بهذا الرأى. وفى الكتاب الذى ترجمه له عبدالحميد يونس وزميلاه يعقد فصلا ليؤكد فيه أن الجميل ليس هو المفيد. ومن الأمثلة التى ضربها أن النمر والفراشة أقل نفعاً من الخنزير ولكننا عادة نعدهما أجمل منه. وإن أنف الخنزير لأنفع للخنزير من أنف الإنسان له. ولكننا نعد أنف الخنزير عادة أقل جمالا من أنف الإنسان. وإن الفضة لتبدو أجمل من الحديد

---

(١) Ibid: p.57.

(٢) Garritt; pp.94-5.

(٣) Ibid; p.92,

(٤) Ibid; p.197.

والفحم وإن كانت أقل منهما نفعاً [١]، بل إننا لنجد رسكن يقف موقفاً معارضاً تمام المعارضة لهوم حيث يذهب إلى أن الشئ إذا صار نافعاً فقد ذهب جماله [٢].

وإذا كنا قد رأينا أن الحكم الجمالى القائم على أساس المنفعة حكم شخصى فإننا نستطيع الآن أن نقطع نسبيته، ذلك أن الفائدة أو النفع الذى يكون فى بعض الحالات سبباً فى الحكم بجمال الشئ يكون فى حالات أخرى سبباً فى نفى هذا الحكم عنه. ومن ثم فالمنفعة ليست قيمة فى الشئ المحكوم عليه، وإنما هى أثر أو امتداد له. ومن ثم فليس غريبا أن يكون القائلون بالمنفعة فى الفن هم القائلون بديناميته وحيويته.

وفى ميدان الأدب بصفة خاصة يتشكل أساس المنفعة إلى ما يمكن أن نسميه: «الأساس التعليمى».

(ب) الأساس التعليمى:

والمتعلم وسائله المعروفة. ولكنها ربما لم تكن متوافرة فى القدم توافرها فى العصور الحديثة. وكانت الصلة المزعومة بين الشاعر والآلهة (كما هو الشأن عند اليونان) أو بينه وبين الجن (كما كان شائعا عند العرب) كانت سببا كافيا للنظر إلى الشاعر نظرة تعظيم وإكبار وضعته عند اليونان فى مصاف الأنبياء، وعند العرب فى مصاف الكهان. فلم يكن غريبا أن تلتمس عنده المعرفة.

ويقول ليبنتز: «إن الهدف الرئيسى للشعر ينبغى أن يكون تعليم الحكمة والفضيلة عن طريق الأمثال»[٣]. ومن ثم كان الشعراء فى القدم هم بناة المثل العليا والتقاليد، كما كانوا فى الوقت نفسه أرباب الحكمة يعلمونها الناس. كانوا يعلمون الناس الشجاعة مثلا من حيث هم يصفون الشجاعة ويحرصون عليها، كانوا يبذرون فى نفوسهم بذور المعرفة بخطراتهم الفكرية العميقة. وكان الناس يكبرونهم من أجل ذلك جميعا. ولكن هل تقتصر مهمة الشعر على أن تعلم الناس؟ «إذا اقتصرت الغاية من الفن على الفائدة التعليمية، فإن ذلك يعنى أن

---

(١) راجع ص ١٥، ١٦ من الترجمة.

(٢) Garritt; p.175

(٣) Garritt; p.57

جانبه الآخر، جانب المتعة والتسلية والرضاء النفسي ليس جوهريا، وأنه لا يتحقق إلا فى فائدة الدرس الذى يصحبه...» [1] ومن ثم يكون التعليم فى الشعر أولا ثم يليه المتعة التى تحدث – بحسب هذا الرأى – نتيجة للتعليم. ولكنا نجد هناك – كما هى العادة دائما – الرأى المخالف بل الذى يعكس القضية عكسا تاما. فدريدن يقول: «إن المتعة هى الغاية الأولى إن لم تكن الغاية الوحيدة من الشعر. ويمكن أن يضاف التعليم على أن تكون له المرتبة الثانية، لأن الشعر لا يعلم إلا من حيث هو يمتع.[2] هذا التعارض وحده يكفى لأن يبين لنا وجهتى النظر المختلفتين اللتين تكمنان خلفه، فالبعض يتطلب فى الشعر المعرفة حتى يكون جميلا، ويكتفى من المتعة بمتعة المعرفة، والبعض الآخر يتطلب المتعة فقط بغض النظر عما قد يكمن فيها من معرفة. وينتهى بنا هذا إلى أن يكون الحكم الجمالى القائم على أساس المعرفة أو الأساس التعليمى حكما شخصيا لا ينصب على عناصر ثابتة فى الشئ المحكوم عليه، وهو بذلك يعد حكما نسبيا.

وواضح بطبيعة الحال أن تطلب المعرفة فى الشعر أو الفن عامة لا يكون فى صورة العمل الفنى ولكن فى محتواه. وإذا كان المحتوى غير ثابت الكمية دائما فإن الحكم القائم على أساسه حكم – بالتالى – غير ثابت الكيفية. وهذا يؤكد لنا نسبية هذا الحكم. فنحن نستفيد من حكمة يطلقها الشاعر كميات متفاوتة من المعرفة بحسب استعدادنا الشخصى وقدرتنا العقلية وحالتنا النفسية.. إلخ، ومن ثم يحدث التفاوت فى مدى القيمة التى تضفيها أحكامنا المختلفة على هذه الحكمة.

والسؤال الآن هو: هل ينبغى أن يكون للشعر غاية تعليمية؟. إن العلم يمدنا بالمعرفة، والأخلاق تمدنا بالتوجيه، ولكن هل ترانا نتقبل هذه المعرفة وذلك التوجيه دائما وبصدور رحبة؟ يبدو أن لا. ذلك أن فى العلم جفافا وفى الفضيلة مشقة، ومواجهتهما مواجهة مباشرة تكلفنا كثيراً وتضنينا أكثر. ومن ثم ذهب القائلون بالغاية التعليمية didactic cnd للفن

(١) انظر: Garritt; op. cit, p.163 Hegel; Aesthetics

(٢) Defence of an Essay of Dramatic poetry انظر.

(٣) Garritt, op. cit., p.59

إلى أن الفن بما يضفيه عليهما من جمال وحلاوة يستطيع أن يسوقهما إلى نفوسنا بسهولة[1]، وفى استمتاعنا بهذا الجمال وتلك الحلاوة نكتسب المعرفة دون شعور منا.

ويقول كروتشه: إننا قد نضحك الآن من هذه النظرية، ولكن ينبغى ألا ننسى أنها نشأت من محاولة جادة لفهم طبيعة الفن، وكان لها شأن خطير فى زمنها، وكان معتنقوها كثيرين نذكر منهم (إذا اقتصرنا على الأدب الإيطالى) دانتى وتاسو وبارينى وألفييرى وماترونى ومازينى [2]. وإذن فالشعر له غاية تعليمية وإن كنا لاندركها إدراكا واضحاً. لأن جمال الفن يروعنا ويشغلنا عن الإحساس المباشر بها. أو بعبارة أخرى إن فى محتوى العمل الفنى معرفة كامنة تنتقل إلى نفوسنا من خلال استمتاعنا بالصورة الجميلة له. وفى الباب الأخير من هذا البحث سيتضح لنا المفهوم الجديد الذى تطورت إليه النظرية التعليمية، وسنجد من المعاصرين (استوفر فى كتابه: طبيعة الشعر) من يعطف على هذه النظرية ولكنه يفسرها تفسيراً يعد - إلى حد بعيد - جديداً ومقنعاً وعندئذ سيتضح لنا أن الشعر يعلمنا بشكل من الأشكال أو معنى من المعانى. وعندئذ يدخل فى حسبان النقد تقدير القيمة التعليمية للشعر. وهى قيمة تختلف - بطبيعة الحال - اختلافا جوهرياً عن قيمة المنظومات التى يعرض فيها العلم من العلوم كالنحو والفقه وغيرهما، فإن هذا اللون من النظم لا يقف لأى حكم جمالى، بل لا يدخل هذا الميدان على الإطلاق.

(جـ) الأساس الأخلاقى:

وكان من الممكن أن يتفرع هذا الأساس إلى فرعين: الأساس الأخلاقى والأساس الدينى. ولكنهما فى الحقيقة ينحوان نحواً واحداً ويظهر أحدهما مكان الآخر فى البيئات والأزمان المختلفة، ففى وقت من الأوقات تختلط الغريزة الجمالية عند الإغريق بالشعور الدينى [3]، حتى إذا ما ظهر المفكرون والفلاسفة وحطموا الآلهة إذا بهذا الشعور يتحول إلى مجرى آخر هو الشعور الأخلاقى. وقد يجتمعان ويسيران جنباً إلى جنب كما هو الشأن فى فلسفة العصور الوسطى، فقد كانت لاهوتية أخلاقية فى وقت واحد. وقد يحاول البعض -

---

(١) Croce; A Breviary of Aesthetics انظر Garritt; p,237

(٢) Ibid; p.327.

(٣) Chasles Bernard; Esthétique et Critique, p.113

كما حدث فى العصور الحديثة - أن يخرجهما من الميدان، ففى العصر الحديث، بعد أن تنكمش دائرة الدين فى حياة الأفراد نجد «الاعتقاد بأن الفن والأخلاق يعتمد كل منها على الآخر»[1].

فحين نكتفى بذكر الأساس الأخلاقى فإننا لا نرمى إلى إهمال الأساس الدينى وإنما يمكن أن يتضمنه الحديث عن الأساس الأول. ومعنى ذلك أننا قد نجد من النقاد[2] من يخرج الدين من ميدان الفن، ولكن أى شئ فى الحقيقة ذلك الذى استبعده الناقد من الدين؟. نستطيع أن نقول ببساطة: الجانب الأخلاقى فيه. فالجانب الأخلاقى دائما هو موضوع الاقتران بالفن أو الانفصال عنه.

وقدم سبق أن ذكرنا أن أفلاطون قد عالج عدة تعريفات للجميل فى محاورته هيبياس ولم يستطع أن يقطع فيها بصحة تعريف. ونذكر منها هنا هذا التعريف : «الجميل هو المساعد الذى يقود إلى الخير ωφζλ μο ν ولكن الخير فى هذه الحالة - كما يقول كروتشه - أن يكون جميلا ، ولا الجميل خيراً لأن السبب غير الأثر والأثر غير السبب[3]. وفى موضع آخر [4] نجد كروتشة يتحدث حديثاً نستطيع أن نفهم على ضوئه هذا الاعتراض . فالمياه صالحة لإخماد النار، ولكن هذا هو الفهم العادى أو التصور السطحى للمسألة، لأن الماء فى ذاته ليس صالحاً إلا إذا ألقى على النار . إذن فالفعل هنا هو الصالح لا الشئ نفسه. ومن ثم فالشئ لايكون خيراً فى ذاته أى قبل استعماله أو توجيهه إلى غرض ما، وإنما هو كذلك عندما يتحرك ويعطى أثراً . وإذن فالشئ الذى يقود إلى الخير لايتحتم أن يكون هو فى ذاته جميلا . ويخيل لى أن كروتشه كان يستلهم أرسطو هذا المعنى فى كتابه « الميتافيزيقا» حيث يذهب إلى «أن الخير والجمال يختلفان، لأن الخير يوجد فى السلوك فحسب، ولكن الجمال يوجد كذلك فى الأشياء غير المتحركة»[5] .

---

(١) Stauffer, D. A.; The Neture of Poetry, p.93.

(٢) مثل القاضى الجرجانى وغيره مما سيتضح فى الفصول القادمة

(٣) Croce, Aesthetic, p.164

(٤) Ibid, p.

(٥) Garritt, p.36

والواقع أن الفن – كما لوحظ منذ زمن بعيد – لاينتج عن فعل إرادى؛ فالإرادة الخيرة التى تخلق رجلا صالحاً لاتخلق فنانا . فإذا كان الفن لاينتج عن فعل إرادى فإنه لايثبت للمفاضلات الأخلاقية، لا لأن له أى حق فى الحرية، بل لأن المفاضلات الأخلاقية ببساطة لاتعنى بهذا، فمن الممكن أن يصور الفنان بخياله موقفاً جديراً بالثناء أو الذم الأخلاقى، ولكن تصويره، من حيث هو تصوير خيالى، لايخضع لواحد منهما . وليس قانون العقوبات غير مستطيع أن يحكم بالإعدام أو السجن على تصوير خيالى فحسب، بل ليس هناك أيضا رجل عاقل يستطيع أن يجعله موضوعا لحكم أخلاقى . فالحكم على فرانسيسكا لدانتى بمنافاة الأخلاق ، أو على كورديليا لشكسبير بموافقتها، ومهمتهما فنية بحتة، وهما – كالنغمات الموسيقية– من روح دانتى أو شكسبير، لن يكون أفضل من الحكم على مثلث بأنه شر أو على مربع بأنه فاضل .

ويزوغ هذه النظرية الأخلاقية يرجع إلى الغاية التى وضعت للفن من حيث هو يرشد إلى الخير ويوحى بكراهية الشر، ويصحح السلوك ويهذبه، وكذلك مافرض على الفنانين من مطلب القيام بدورهم فى تثقيف الجماهير، وتقوية الروح المعنوية أو القومية فى الشعب، ونشر فضائل ضبط النفس والاجتهاد[١] .

والإرادة مرتبطة بالرغبة ، ومن ثم فإن الفنان الذى ينظر إلى الأخلاق فى عمله بعين الاعتبار يحقق – فى الواقع – رغبة . ولكن هل تراه وقد حقق هذه الرغبة قد أنتج شيئا جميلا بالضرورة؟ . يجيب على ذلك سانت توماس فيقول : «إن الجمال والخير لايمكن انفصالهما . . . ولكن من الممكن التمييز بينهما . . . فمن الواضح أن الجمال يقدم إلى قدرتنا على المعرفة شيئاً منظما فوق الطيب ويعلو عليه . لهذا فإن مايكفى لأن يلبى الرغبة يسمى طيباً، ولكن ذلك الذى يمتع فهمه يسمى جميلاً»[٢] . فإذا تحدثت عن عمل فنى وحكمت بأنه جميل لأنه حقق لى رغبة فإننى فى هذه الحالة أكون قد حكمت بأخلاقيته لابجماله، والرغبة عند الأفراد متفاوتة تعمل فى تحديدها عوامل شتى، ومن ثم كان من الضرورى أن ينشأ التفاوت بين الأفراد حول القيمة الأخلاقية لعمل من الأعمال الفنية،

---

(١) Groce, A Breviary of Aesthetics انظر Garritt, P.236

Garritt , p.51.

وتكون أحكامهم فى هذه الحالة أحكاما نسبية، لأنها لاتنصب على السبب - بحسب كروتشه - وإنما تنصب على المسبب أو الأثر . ونحن نرد كل الأحكام التى لاتنصب على جمال الجميل مباشرة إلى فلسفة جمالية عامة لا إلى إستطيقا بحتة. ومن ثم فالحكم الجمالى الأخلاقى حكم شعبى وليس حكما فنيا بمعنى الكلمة .

وقد عبر برادلى عن هذا المعنى حيث يقول :«إن روزتى Rossetti قد قلل من شأن مقطوعة شعرية (سونيت)[١] من مقطوعاته، وهى مقطوعة أعجب بها تنيسون واختارها، لأنه كان شديد الحساسية من ناحية الأثر الأخلاقى للشعر، قلل من شأنها فيما أعتقد لأنه أطلق عليها شعرية، وقد يأسف الإنسان لحكم روزتى ويحترم تحرزه من العيب فى الوقت نفسه، ولكنه على كل حال قد أصدر هذا الحكم من حيث قدرته بوصفه مواطنا لا من حيث قدرته بوصفه فنانا»[٢] .

وينبغى أن نلاحظ الآن أن المصدر الأول للأسس الثلاثة التى عرضناها حتى الآن يرجع إلى اليونان، وإذا كنا موقنين من اهتمام اليونان بالتمثيل المسرحى أمكننا أن نرد إليه اهتمامهم بالموضوع (المحتوى أو الفحوى)، واحتفالهم بما للفن من قيمة نفعية أو تعليمية أو خلقية . ففى هذا الميدان بالذات، ميدان التأليف المسرحى، يكون من التسرع القول بانفصال الفنان عن الأخلاق فى عمله، صحيح «أن الكثرة من التمثيليات التى كتبت لهدف أخلاقى رديئة، ولكن يجب أن نتذكر أنها قد تكون رديئة لسببين مختلفين؛ فقد يكون العيب فى بناء المسرحية أو عرضها، وفى الحالة الأولى لايكون المؤلف قد حقق الشروط الشكلية formal التى تتحكم فى فن المسرح، وعندئذ مهما تكن رسالته رسالة خيرة فإنه يبعث على عدم الثقة بها بإساءته استخدام الأداة التى أبرزها بها . وفى الحالة الثانية يدل على أن فلسفته فى الحياة فلسفة خاطئة، وتكون النتيجة أن نصحه يذهب هباء . فليست مسرحيته خاطئة لأنها تشتمل على حديث أخلاقى، بل لأنها تشتمل على حديث أخلاقى ضعيف، لامنطقى، مضلل . وتزداد قيمة الحبكة المسرحية الصناع إذا هى اشتملت على فلسفة أخلاقية عميقة»[٣] .

---

(١) السونيت sonnet هى القصيدة الأربعة عشرية .

(٢) Carritt, p.216

(٣) Trystan Edwards: The Things Which Are Seen, A Philos. of B., p.267,

ولكن العرب – فيما هو شائع متداول – لم يعرفوا فن المسرحية . فهل معنى ذلك أنهم لن يهتموا فى نقدهم بالموضوع أو المحتوى، أو يقيموا نقدهم على أساس المنفعة أو التعليم أو الأخلاق؟ لا نريد أن نتعجل الجواب قبل أن نستعرض الصور المختلفة التى تصادفنا فى أحكامهم النقدية فى الباب التالى من البحث، فعندئذ سيتضح لنا مدى احتفالهم بهذه المسألة .

ونضيف الآن إلى تلك الأسس الثلاثة مانسميه :

(د) الأساسى التاريخى :

فكل حكم جمالى هو فى الواقع حكم تاريخى، وهو يصير تاريخيا بمجرد أن يصدر عن صاحبه . ومادام كل حكم تاريخى مطلقا ونسبياً على السواء[1] كما يقول كروتشه كاتب مقال Aestheties فى دائرة المعارف البريطانية – فإن نسبيته تزداد وضوحا كلما بعدنا عن موضوع الحكم، وعندئذ يندرج ضمن الأحكام الشخصية متأثراً بالعاطفة التى كاد يشعر بها كل الناس، وهى حب الماضى، وليست محاولات الوقوف بجانب القديم وتفضيله على الجديد نتيجة لهذه العاطفة، ذلك أن الناس يعرفون الماضى – عادة – أكثر من معرفتهم الحاضر . وفضل السابقين تدعو إلى الاعتراف به مشاعر البنوة البارة التى يكاد يشترك فيها جميع الأبناء، أو بعبارة أخرى جميع الناس، فحين يحكم البعض بأن امرأ القيس أشعر الشعراء فإن ذلك الحكم يصبح تاريخياً، ويعد – بالتالى – نسبيا، عندما لاينصب على حقيقة موضوعية هى شاعرية امرئ القيس (التى يحتمل الاختلاف فى مقدرتها) بقدر ما ينصب على شعور الشخص نفسه إزاء تلك الشخصية التاريخية التى أكسبها قدمها فى التاريخ هالة ووضاءة، وليست مشكلات القديم والجديد التى ماتنفك تبرز من وقت لآخر إلا نتيجة لشعور العقوق والتنكر للتاريخ وما يحمل فى جعبته من أحكام يتلقاها الخلف عن السلف . ويميل المحدث – حين يكون معتدلا – إلى التعديل فى الحكم التاريخى بما يتضح فيه نسبة هذا الحكم فيقول :إن امرأ القيس أشعر الناس فى زمانه لا فى زماننا، ومن ثم فالهالة والوضاءة التى اكتسبتها شخصية الشاعر من قبل إن دلت على حقيقة موضوعية (هى مقدرة الشاعر الفائقة) فإن هذه الحقيقة لاتثبت للحكم فى هذا الزمن، لأن هناك قدرات أخرى يمكن أن تفوق قدرته .

---

(١) Encyc Brit., vol. p.269

وعلى ضوء هذا المعنى للأساس التاريخى سنستطيع أن نفسر – فيما بعد – ظاهرة تفضيل بعض النقاد الشعر القديم على الحديث رغم أفضلية الحديث . وهى ملاحظة تنبه إليها ابن قتيبة فى «الشعر والشعراء» وعارضها . ومرد ذلك – فى الواقع – إلى الحاسة التاريخية، أو ماسميناه شعور البنوة. وتحت هذا الشعور يدخل التحيز كما يبحث التأثر بالشخصيات القوية وأحكامها؛ فالبحترى أحسن الشعراء لأن شخصية قوية لى بها صلة وثيقة – فكرية أو شخصية – وقد رأت ذلك . وبشار أسخف الشعراء لأن شخصية من نفس النوع رأت فيه ذلك ، ويظل حكمى على الشاعرين من خلال الشخصيتين اللتين تأثرت بهما معتمداً على الحكم التقريرى الذى أصدراه .

على أن الحكم النقدى التاريخى فى الواقع يدل على اكتساب الناقد – كما بين كروتشه[1]، وإلى حدما كاريت[2] – ثلاث صفات تعتمد كل منها على سابقتها وإن كانت لاتستلزم مابعدها عند غير الناقد التاريخى. وأولها أن يكون الناقد قد حصل من الثقافة التاريخية مايحصله العلماء الذين قد لايصحب تحصيلهم أى شعور أو تذوق أو مقدرة على فهم العمل الفنى، وثانيها أن يكون له ذلك الذوق وذلك القلب المتفتح والشعور المتدرب على تلقى الأشياء وفهمها . وقد يجمع العالم بين هذين الوصفين، ولكنه لايكون قادراً على كتابة صفحة واحدة فى التاريخ الأدبى والفنى، ولكن المؤرخ الكامل هو الذى يجمع إلى التحصيل والذوق موهبة الفهم والتصوير .

ومهما تكن قوة هذا الحكم التاريخى فإنه لن يخلو – فى رأيى – من التأثر بالمؤثرات الشخصية، فالدكتور طه حسين حين يسخف بشاراً فإن ذلك ليس معناه أن بشارا فى الحقيقة سخيف الشعر، وإن كنت لاتملك إلا أن تجده – بعد أن تقرأ ماكتبه عنه فى «حديث الأربعاء» – سخيفا . وليس شعر الشاعر – إذا بحثت – هو سبب السخف أو السبب الأول، ولكن العوامل الشخصية المحيطة بالناقد هى التى جعلته يتبين فيه هذا السخف . وهى التى جعلته يعجب بأبى العلاء ويحبه ويفضله على بشار . فهو إعجاب أو نفور شخصى يصدر أحكاما شخصية أساسها الحب أو الكراهية .

(١) Croce : Aesthetic, p.131

(٢) Carritt, An Introduction to Aesthetics (Hutchinson's University Library, London) p.74

ومن جهة أخرى نجد القديم بصفة عامة وقد نسجت الأيام حوله هالة وأشاعت الأسطورة عنه جواً يستهوى النفوس . فامرؤ القيس وعمر بن أبى ربيعة وأبو نواس مثلا شخصيات أدبية محببة إلى جميع النفوس أو الكثرة منها . ولكن نستطيع أن نقول فى اطمئنان إنه ليس شعر هؤلاء الشعراء وحده هو الذى جعل لهم هذا الحب فى النفوس، بل هناك علاقات خاصة لهذه الشخصيات تكون جزءاً أسطورياً من التاريخ هو الذى قربها من النفوس قبل أن يقربها إنتاجها الشعرى .

ونخلص من ذلك إلى أن الحكم التاريخى لايتأثر بالعمل الفنى مباشرة، وإنما يتأثر كذلك بعوامل خارجية . وقد عبر عن ذلك كاريت حين درس موقفه من العمارة الإغريقية، فتبين له أنه كان يجد متعة كبيرة فى هذه العمارة، ولكن الفضل فى ذلك – فيما يعتقد – يرجع، جزئيا، إلى مالها من ارتباطات أدبية وتاريخية[1] .

وهكذا نجد الحكم على العمل الفنى على أساس سمعته التاريخية – إذا أمكن هذا التعبير – حكما شخصيا تشترك فيه عوامل خارجية خاصة بالناقد أحيانا وبالأثر ذاته أحيانا أخرى . ولو فحصنا قدراً من أحكامنا النقدية على الآثار الفنية القديمة لوجدنا أغلبيتها متأثرة إلى حد بعيد بهذا الأساس .

هذا حين تنصب الأحكام على الآثار الفنية القديمة . وهى حين تنصب على الآثار المعاصرة نجد أساسا آخر هو الأساس الاجتماعى .

الأساس الاجتماعى :

تحدث أرسطو قديما عن «المحاكاة» فى الفن وأولاها عناية خاصة وجعلها مهمة الفن الجميل، كما جعل موضوع هذه المحاكاة هو العام لا الخاص، ووضع المقياس الذى يختبر به صدق المحاكاة الشعرية فجعله فى المتعة الدائمة التى يقدمها العمل إلى المجتمع لا لمجرد المتعة التى يحس بها الفنان فى عملية الإبداع[2] .

---

(١) Carritt, An Introduction to Aesthetics p.97

(٢) Courthope, Life in Poetry, Law in Taste, p.193

وهو يلخص النقد الأرسطى فى هذه المبادئ الثلاثة الرئيسية .

ومن ثم يكون للفن مهمة حيوية بالنسبة للمجتمع الذى يظهر فيه هى هذه المتعة. والصلة بينهما صلة وثيقة لايمكن تجاهلها؛ فلا يمكن أن ينشأ فن فردى تنعدم الصلة بينه وبين المجتمع، وتكون له قيمة أو يجد إقبالا ويضمن نمواً وتطوراً . ولكن المبحث الاجتماعى فى الإستطيقا لم يأخذ شكلا بارزا إلا فى القرن الماضى[١] ، حتى إننا لنجد بعض النقاد الفرنسيين يعد الاهتمام به المرحلة الثالثة من تاريخ الإستطيقا . والمرحلة الأولى هى إستطيقا المثال (أفلاطون) والثانية إستطيقا الإدراك الحسى (كانت) ، والمرحلة الثالثة هى إستطيقا «المشاركة الوجدانية الاجتماعية Social Sympathy » ويعد جويو ممثلا لهذه المرحلة[٢] .

والواقع أن هذا الاتجاه ليس إلا عوداً للنظرية القديمة التى تصدعت على أيدى المدرسة التطورية الإنجليزية، مدرسة اسبنسر وأتباعه . هذه المدرسة التى فسرت الفن تفسيراً فسيولوجيا وردته إلى نوع من النشاط أشبه مايكون باللعب . فكانت مهمة المدرسة الاجتماعية هى بيان الوظيفة التى يقوم بها الفن فى المجتمع وصبغها بطابع الجدية[٣] . فالفن وظيفة للبنية الاجتماعية، وهى وظيفة لها أهميتها الكبرى فى المحافظة على هذه البنية وتطورها[٤] . وكل مايجب على الفن هو تنمية المشاركة الوجدانية الاجتماعية[٥] .

فإذا كانت النظرية التطورية قد أتاحت الفرصة من بعض الوجوه لمذهب «الفن للفن» فإن الاتجاه الاجتماعى يؤكد أن تكون للفن غاية، فالشعر والنحت والتصوير والموسيقى والقصص والتاريخ والملهاة والمأساة ليس لها جميعا عند برودون Proudhon – من ممثلى المدرسة الاجتماعية – هدف سوى الحث على الفضيلة والدعوة إلى تجنب الرذيلة[٦] .

---

(١) درس الجانب الاجتماعى من المشكلة الفنية منذ زمن بعيد . (راجع Rey, A, Lecons ds de Philasophie جـ١ س٣٦٤) . ولانعرف من عرض هذا الموضوع فى العربية عرضا علميا أصاب من التوفيق قدراً ليس باليسير سوى الأستاذ مصطفى سويف فى رسالته . الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة، منشورات جماعة علم النفس التكاملى دار المعارف ١٩٠١ .

(٢) Croce, Aesthetic, p.399

(٣) تظهر مناقشة جويو للمدرسة التطورية وعرضه لوجهة النظر الاجتماعية فى كتابه : Les Problémes de I'Esthétique Contemporaine .

(٤) Rey (A) Leçons de Philosophie, I, p.364.

(٥) Croce, op. cit. p.399,

(٦) Ibid p.339.

ومن ذلك يتضح لنا أن النظرية الاجتماعية تحتضن أساس المنفعة والأساس التعليمى والأساس الأخلاقى جميعا، فهى نظرية أوسع تربط بين الفن والحياة فى شتى مظاهرها . ويتبع ذلك بطبيعة الحال أن يتسع مفهوم الجمال. وقد عبر جويو عن ذلك حين قال :«يجب أن نقول لعباد الجمال ما قاله ديدرو للأديان الضيقة: وسعوا إلهكم»[١] .

ولكن هل يتقدم علم الاجتماع بدراسة شاملة للفن، أو بعبارة أخرى هل الربط بين الفن والمجتمع يحل مشكلة الفن كلها؟ . وطبيعى أنه وقد اعتمد على الأسس النفعية بصفة عامة لايمكن أن يحل المشكلة كلها، فهو يدرس الفن كليا لا جزئياً، لأن للفن غايتين : أن يثير أولا وقبل كل شئ إحساسات ممتعة (باللون والصوت وغيرهما . . .) وهو بهذا المعنى يجد نفسه بين يدى قوانين علمية لايمكن مخالفتها من الناحية العلمية، وهى تربط الإستطيقا بعلم الطبيعة physics (علم الضوء، علم الصوت . . . إلخ) وبالرياضة والفسيولوجيا والسيكوفيزياء . فالواقع أن النحت يعتمد بخاصة على التشريح والفسيولوجيا، وعلم الضوء، وتعتمد العمارة على الضوء (النسبة الذهبية . . . إلخ)، وتعتمد الموسيقا على الفسيولوجيا وعلم الصوت، ويعتمد الشعر على علم العروض الذى ترجع قوانينه العامة إلى علم الصوت والفسيولوجيا. والمهمة الثانية للفن هى إنتاج ظواهر «الاستدلال النفسى Psychological induction» التى تنقل إلى الرأس أفكاراً ومشاعر هى فى طبيعتها غاية فى التعقيد (المشاركة الوجدانية للشخوص المصورة، الاهتمام، الشفقة، الغضب . . . إلخ)، وبعبارة موجزة كل المشاعر الاجتماعية التى يتألف منها «التعبير عن الحياة»، ومن ثم اشتق الاتجاهان المعروفان فى الفن، الأول يميل إلى الانسجام والإيقاع وكل مايمتع الأذن والعين، والآخر يميل إلى المزج بين الحياة وميدان الفن[٢] . وإذا لخصنا ذلك بعبارة موجزة انتهى إلينا أن الاتجاه الاجتماعى يفسر على أساس من اعتبار المحتوى الفنى، فى حين يظل اعتبار الشكل (كل مايمتع الأذن والعين) أساساً لاتجاه آخر مخالف كل المخالفة .

وحين ينتقل ذلك إلى ميدان الحكم النقدى يكون من الطبيعى أن نجد الحكم الاجتماعى يرفض كل الأعمال الفنية التى لها صبغة الفردية، أى التى لايمكن أن تنشأ

(١) جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة سامى الدروبى. ص٦٦ .

(٢) Croce. op. cit, p.400.

بينها وبين أفراد المجتمع أى علاقة . وبعض الآخذين بهذا الاتجاه الاجتماعى يطلقون على هذا الفن – تهجينا له – «فن الإنسان المتبربر quaternary فن ساكن الكهوف[١]» فالفن إذن ظاهرة اجتماعية من الطراز الأول ، والعمل الفنى الناجح هو الذى يقدم إلى المجتمع شيئا يتفاعل معه ويفيد منه. وطبيعى أن هذا التفاعل يكون فى أقوى صوره حين يكون العمل الفنى مصوراً ومسايراً للاتجاه العام، وروح العصر السائدة فى بيئة من البيئات. وفى هذه الحالة تكون ظروف هذه البيئة عاملا قويا فى ذيوع شهرة العمل الفنى لا لشئ إلا لأنه وليد هذه الظروف . وقد عبر عن ذلك شوكنج – وقد درس فى كتابه العوامل المختلفة التى تحدد شهرة الأعمال الفنية – حيث يقول : «أحيانا تذيع شهرة العمل الأدبى فى نطاق واسع على أمواج حركة أخلاقية أو اجتماعية أو سياسية من الممكن أن يصير العمل – إلى حد ما –رمزاً لها»[٢] .

وهكذا يتحدد موقف المجتمع من الأعمال الفنية، فيقبل منها ما يتفاعل ورغباته، ويرفض منها مايفصل بينه وبين الحياة . وهذه الرغبات فى العادة مردها إلى المسائل السياسية والاقتصادية والأخلاقية، وكل الظواهر الاجتماعية المشتركة . وفى هذه الحالة يأخذ العمل الفنى قيمته «من الخارج» فتتحدد هذه القيمة بمدى ملاءمته لظروف الحياة .

فالأساس الاجتماعى إذن يربط بين العمل الفنى وظروف الحياة «القائمة» وفى خلال هذا الربط تتحدد القيمة . ونذكر هنا أن هذا الأساس كان من الأسس التى بنيت عليها حركات التجديد والنهضات الأدبية . ويكفى أن نذكر حركة كاترين فيفون Catherine de Vivon (وشهرتها مدام دى رامبوييه Mme de Rambouillet) فى مستهل القرن السابع عشر . كانت حركة مدام دى رامبوييه اجتماعية قبل أن تكون أدبية، وكانت حلقتها التى كانت تعقدها فى بيتها وتضم ماليرب وبلزاك ونوجلاس وشاپلان، تجمع المثقفين والأذكياء من الناس الذين هيئوا لاعتبار الأدب – دون تحيز ولاتشدق – محاكاة للحياة Imitation of Life ، وأن ينقدوه على أساس من تجربتهم الخاصة وذوقهم الخاص[٣]. ولكن لاننسى الصبغة الجماعية التى تكوّن أحكامهم النقدية .

(١) Max Nordau : Social Function of Art, 2nd ed., Turin quoted by Croce, Aesthetic, p.401

(٢) Leven L. Schücking : The Sociology of Lit Taste, (ed. Karl Mannheim, Kegan Paul . . . . London1944. trans. E. W. Dickes), p.36

(٣) Laurence Bisson : A Short History of French Literature, Pelican Books) pp.57-8.

وحين نترك الأساس الاجتماعى الذى يعتمد على صلة الأثر الفنى «بالخارج» يكون أمامنا ذلك الأساس الآخر الذى يقوم على صلة العمل الفنى «بالداخل» أى داخل النفس البشرية وهو الأساس النفسى .

الأساس النفسى :

فإذا كان الأساس الاجتماعى يهتم بنفسية المجتمع العامة فإن الأساس النفسى هنا يهتم بنفسية الفرد . فالأفراد هنا هم موضوع الدرس . والقضية فى أبسط صورها تلخص فى أن حالة متلقى العمل الفنى النفسية تؤثر فى إقباله أو نفوره من هذا العمل . وتحدد بالتالى حكمه عليه – إذا هو انتقل من مجرد مرحلة التلقى والتذوق إلى مرحلة التقدير والتقويم – بالجمال أو القبح . وتبدو القضية بهذه الصورة البسيطة مقبولة إذا نحن سايرنا القول بأن الحكم الجمالى حكم ذاتى، وأنه صدى لمشاعرنا الخاصة، أو صدى للشعور الذى أودعه الفنان عمله الفنى، أو نتيجة للعلاقة بين مشاعرنا الخاصة وشعوره .

لقد قدم علم النفس مساعدات كبيرة فى فهم العوامل المؤثرة فى الحكم الجمالى تقوم على التقسيم والتصنيف مما سنتعرض له الآن . على أن القول بقيمة الدراسات النفسية فى ميدان الفن موضوع خلاف بين المعاصرين ، فالبعض[١] يتبنى نتائج التحليل النفسى ليلقى منها الأضواء على العمل الفنى ليفهمه ونفهمه معه من خلال هذه الأضواء . ومهمته فى هذه الحالة من حيث هو ناقد تنحصر فى تفسيره للعمل الفنى[٢] . ولكن الآخرين يقفون من علم النفس موقفاً عدائياً، فعلماء النفس عندهم لم يضيفوا شيئاً له قيمة حقيقية فى ميدان الإستطيقا[٣] . وفهم الوسائل التى يستخدمها الفنان ليس هو فهم الأثر الذى يحدثه منها[٤] . ويتضح هذا الموقف العدائى أقوى مايتضح عند إليزابيث دور حيث

---

(١) أطرف ما قرأت فى هذا الاتجاه هو كتاب Sex Symbolism and Psychology in Literature لمؤلفه بازلر Basler وهو فى هذا الكتاب يعرض نتائج علم النفس التحليلى ويحاول تطبيقها فى دراسته لبعض الآثار الفنية والفنانين .

(٢) راجع بحثنا «النقد التفسيرى للأدب» بمجلة الثقافة، الأعداد ٧٠١، ٧٠٢ ، ٧٠٣، ٧٠٥، ٧٠٦

(٣) Encyc. Brit, , vol I, p.271.

(٤) Lascelles Abercrombie. A Plea for the Liberty of Interpreting, (Annual Shakespeare Lecture of the British Academy,1930) p.5.

تقول «يبدو لى أن أى تناول للشعر عن طريق علم النفس فاشل منذ اللحظة الأولى؛ فعلم النفس يستطيع أن يقدم الكثير فيما يختص بالقوى اللاشعورية التى تعمل خلف مفهوم الفن، ولكن له حدوده التى تجعل منه أداة نقدية غاية فى الضعف . فهو لايستطيع أن يلمس العمل الفنى ذاته . ولايستطيع أن يميز بين الجيد والردئ»[1] . وربما كانت نظرتها على صواب ؛ لأن النقد التفسيرى الذى يقوم على أساس من علم النفس يؤدى مهمته على أحسن وجه فى تفسيره فقط الأثر الفنى، سواء أكان هذا الأثر جيداً أم رديئاً . وعندئذ تظل هناك تلك الخطوة الأساسية فى النقد وهى خطوة التقويم .

ولسنا يائسين من علم النفس فى فهم الأسس النفسية فى الحكم الجمالى، فهو ينطوى على محاولات مفيدة فى هذا الميدان . وإذا كان اهتمامنا فى هذا البحث بدراسة الأسس التى تقوم عليها الأحكام الجمالية لا بهذه الأحكام ذاتها، كانت هذه المحاولات بالنسبة لموقفنا غاية الأهمية .

وقد انتهى بحث الأساس النفسى إلى تصنيف الناس بحسب موقفهم من العمل الفنى. وقد عرض سيرل بيرت صورة مبسطة وواضحة لهذا التصنيف . وكان هذا التصنيف نتيجة للتجارب . ويشير بيرت إلى أن طريقة الموازنة هى التى اتخذت أساساً لهذه التجارب التى بدأها بله Bullough فى معمل علم النفس بكمبرج، وهى عرض شيئين، وطلب التفصيل بينهما مع ذكر الأسباب[2] .

ومن هذه الأصناف ذلك الصنف الربطى، وهو الذى يحكم على الأشياء لابما هى ولكن بما تثيره فى نفسه من ذكريات، فهو لايحب اللون الأحمر مثلا لأنه يذكره بالدم[3]

---

(١) E. Drew T. S, Eliot, The Design of his Poetry, (London,1950), p.15 . inltrod

(٢) انظر Cyril Burt : How the Mind Works (George Allen & Unwin London 3rd impr. 2nd ed.)

وكذلك فالنتين C. W. Valentine فى كتابه "An Introduction to Experimental Psycholog" (London, University Tutorial Press, 2nd ed..1936)

ص ٢٠٠، فهو يصور لنا كذلك أنواع الأحكام الجمالية بحسب أنواع الناس كما انتهت إليه التجارب، وهى نفس الأنواع التى يصورها بيرت .

(٣) Ibid , p.280.

...وكثير من نجاح الفنان يعتمد على مهارته فى إثارة روابط عقول الآخرين[1] . والواقع أن فشنر Fechner قد حاول – وهو بسبيل الكشف عن القوانين الجمالية وتحديدها – أن يحل مشكلة المحتوى أو ارتباطات (associations) الألوان المفردة . ولكنه اعتمد اعتماداً كلياً تقريباً على الألوان فى الطبيعة[2] وهنا ينتقد بورنكيت كلام الترابطيين حيث يقول «رغم أنه قد يبدو من الصحيح أننا نربط شعورنا باللون الأحمر بصور الدم ، أو شعورنا باللون الأزرق بصورة السماء، فإن لدىَّ شكوكا قوية فيما إذا كان ينبغى أن يدرس ارتباطهما حقاً بوصفه ارتباطا أساسياً . فيجب أن يفهم بوضوح أنه فى أى زخرف يعتمد اعتماداً كلياً على صور النبات فإن هناك مايدخل فى الاعتبار سوى ارتباط الألوان على هذا النحو.... ولست أقول إنه ينبغى أن نؤخذ إذا صور النبات فى زخرف بأوراق حمراء وزهور خضراء، ولكن الألوان، حتى ألوان النبات، تستخدم استخداما حراً للأغراض الزخرفية . وليس لدينا أقل شعور بالكراهية لصورة نبات ظلل تظليلا كليا بظلال حمراء . إن اختلافا طفيفا فى الظل وفى الدرجة يطرح بالترابط نهائيا . فلون النار المستعرة ليس فيه ما يذكرنا بالدم القانى ولست أعتقد أن باب منزل قد لون باللون الأخضر لأوراق الربيع المبكر، يمكن أن يكون له أى نوع من الارتباط بجمال الربيع[3] . ومن ذلك تتضح محاولة بوزنكيت فى هدم فكرة الترابط حتى فى الألوان المفردة .

ونحن – من جانبنا – نلاحظ أن الترابطيين حين يربطون بين الألوان مثلا وحالتنا النفسية الخاصة لايربطون بذلك بين الأسس الموضوعية لجمال الجميل فى الصورة . وإنما هم يربطون بين أجزاء من الموضوع ونفسيتنا، ذلك أن اللون الأحمر فى ذاته ليس أساسا لجمال الصورة ، وإنما الأساس هو توزيع اللون وتنسيقه على اللوحة . والأساس الجمالى الموضوعى هو فى هذا التنسيق لا فى الحمرة ذاتها . ذلك أن الفنان قد يفشل فى هذا التوزيع فيصبح عملا فاشلا أو قبيحا – بغض النظر عن الأحمر فى ذاته محببا أو غير محبب إلى بعض النفوس .

---

(١) Ibid , p.282.

(٢) Bosanquet, History of Aesthethetics, p.385.

(٣) Bosanquet : op. cit., p.385.

وإذا كان من الممكن أن أربط أنا بين اللون الأحمر والدم فقد يربط غيرى بينه وبين الوردة . وعندئذ ما أنفر منه أنا يكون محببا إلى غيرى. وهذا معناه – بحسب فهمنا السابق لمشكلة الذاتية والموضوعية – أننا، فى حبنا وكراهيتنا هذه لانتكلم عن الشئ ذاته، لأن الشئ لايمكن أن يجمع حقيقتين متناقضتين ، وإنما نتكلم عن أنفسنا، عن ذواتنا الخاصة .

وحين يربط الفرد بين اللون الأحمر والدم فإنه يربط بين «الصورة الثانية» للون وبين الدم، أى أنه يربط بين محتوى اللون وشئ آخر سبق أن فهمه أو أدركه .

هذا لون من التفكير فى مشكلة الترابط، وواضح منه أنه لا يتناول جمال الأشياء . وكل مايمكن أن يكون فيه من صدق – كما سبق أن أشار و.ت . استاس – هو أنه يفترض أن فى بعض الأشياء قدرة على أن تحدث تلك الروابط – أو تجعلنا نحدثها – بينها وبين أشياء أخرى . فهو إذن ربط بين شيئين خارجيين من خلال ذواتنا .

ويصل الاتجاه النفسى والترابطى الصرف إلى مرحلة الوضوح فى تعريف تيودور ليبس T. Lipps ومدرسته له . ينقد «ليبس» ويرفض طائفة من النظريات الإستطيقية مثل: (أ) نظرية اللعب ، (ب) نظرية المتعة، (جـ) نظرية الفن من حيث هو معرفة بالحياة الواقعية وإن لم تكن ممتعة، (د) نظرية العاطفة والإثارة العاطفية، (هـ) نظرية التوفيق بين المذاهب المتعارضة syncretism . ويذهب إلى أن الجمال الفنى تعاطفى sympathetic ويقول «إن موضوع المشاركة الوجدانية[1] هو ذاتنا فى صورة موضوعية، تنقل إلى الآخرين، ومن ثم تكشف فيهم. فنحن نشعر بأنفسنا فى الآخرين ونشعر بالآخرين فى أنفسنا. نحن نشعر بأنفسنا فى الآخرين أو عن طريقهم سعداء، أحراراً، عظماء، نبلاء أو عكس ذلك جميعه . فشعور المشاركة الوجدانية الجمالى ليس مجرد طريقة للمتعة الجمالية، وإنما هو هذه المتعة ذاتها . وكل متعة جمالية تقوم – بحسب آخر تحليل – كلياً وجزئياً، على أساس من المشاركة الوجدانية . . .[2]

---

(١) Sympathy

(٢) Croce Aesthetic P.407

هذا نوع آخر من الترابط، وهو يحدث بين الأشياء وبين نواتنا مباشرة . ومعنى ذلك أننا نشترك وجدانيا مع الشئ فيصبح شعورنا شعوره، وبعض الناس يعتبر الشئ الجميل ما ساعد على هذه المشاركة .

وتختلف المشاركة الوجدانية عن «الاتحاد الفنى Empathy» [1] وإن كانا آخر الأمر يصوران نوعاً واحداً من الترابط ، فالفرق بين المشاركة والاتحاد هو أننا فى الاتحاد نحس بنفوسنا فى الصورة أو الموضوع، فى حين أننا فى المشاركة نحس بها مع «with»[2] . إنها نفسى التى أشعر بها موفورة النشاط ، حرة أو مزهوة، عندما أتأمل الشئ الجميل تأملا جماليا . وأنا بهذا لاأشعر بنفسى متصلة بالشئ أو مواجهة له ، ولكننى أشعر بها فيه ... إننى أشعر بنفسى فى الشئ المتأمل وفيه فقط . وكذلك يكون شعور الرضا الجمالى، فهو شعور بالرضا عن شئ هو مع ذلك، وبمقدار ماهو موضوع لشعور الرضا، ليس شيئا ولكنه نفسى، أو شعور بالرضا عن نفس هى مع ذلك، وبقدر ما يستمتع بها جماليا، ليست هى نفسى ولكنها شئ موضوعى. وهذا هو المقصود بالاتحاد : أن التمييز بين النفس والموضوع يختفى ، أو أنه لا يقوم .

هذا النوع من الترابط – كسابقه – يقوم على أساس ذاتى، لأننى حين أحكم على الموضوع فإننى فى الواقع أحكم على حالتى النفسية حين ظهرت فى «الشئ» فى شكل موضوعى، والنوع التشخيصى character type من الناس، وهم الذين يشخصون الأشياء، أى يتصورونها أشخاصا . يمثل إلى حد بعيد هذا النوع من الترابط، سواء بالمشاركة أو بالاتحاد . فالإبريق عندهم سمين مرح وكأنه يضحك منك، وهذا الأصفر عدوانى aggressive, وشجرة الصفصاف عروس[4] ، إلخ .

---

(١) Einfühlung

(٢) Burt, op. cit., p.286.

(٣) Theodor Lipps : "Empathy", Inward Imitation, and Sense Feelings :
quoted by Carritt, Philos. of B., p.253;

(٤) Burt, op. cit., p.285.

والذين قالوا إن الجمال ذاتي – كما سبق رأينا – كان تصورهم للمسألة على هذا النحو، وهو أننا نحن الذين نعطى الأشياء معانيها وقيمها. «والخيال – كما يقول رسكن – مغتطبا فى حياته الخاصة، يضع إيماءة فى السحب ومرحا فى الأمواج وأصواتا فى الصخور»[1] ويقول بايرون : «أليست الجبال والأمواج والسماوات جزءاً منى ومن روحى، كما أننى جزء منها ومن أرواحها؟»[2] وعلى ذلك فإن الحكم الجمالى الذى مرجعه إلى مشاركتنا الوجدانية أو اتحادنا الفنى مع الأثر لايعد حكما موضوعياً، وإنما هو حكم ذاتى، والمثيرات الذاتية للمشاركة الوجدانية تقع خارج ميدان الجمال الموضوعى الذى يصدق عند كل الناس فى كل زمان»[3] .

وخلاصة هذا أن نظرية الترابط النفسى فى أى صورة من صورها تفسر لنا الجانب الذاتى والفردى فى الحكم الجمالى. ولاشك أن قدراً كبيراً من النقد الأدبى يقوم على هذا الأساس . ومع ذلك – أو من أجل ذلك – فإن هذا النقد لايعد نقداً جماليا بالمعنى الدقيق، لأنه لاينصب على الشئ الذى هو موضوع الحكم بقدر مايصور حالة الناقد الخاصة .

ولا تنتهى مهمة علم النفس عند هذا الحد . بل ربما كان هناك من الدراسات النفسية مالا يقل عن دراسات الترابطيين . ولعلى أشير هنا إلى نصيب فرويد فى هذا الميدان، حيث يجعل الغريزة الجنسية eros عاملا مسببا للنشاط والتذوق الفنى؛ فالسلوك الفنى بعامة مرتبط عنده بالجنس، وهذه العملية لا يعبر عنها فى صورتها الطبيعية ولكن من حيث هى نوع من التسامى؛ فهى تتزيَّا بزى يقبله المجتمع. فغرام الفنان برسم أبواب الكنيسة هو تعبير عن الجنس المعلى؛ لأن الأبواب ترمز إلى الجنس اللطيف، ولكن كيف عرف فرويد أن لها مثل هذه القدرة الرمزية؟ يقول فرويد : إن قواعد الرمزية قد وضعت نتيجة للتحليل النفسى لآلاف الحالات. والقول بأن رموز فرويد لها معنى عام لغو مطلق فليس هناك برهان على أن كل باعث فنى له أصل جنسى. هناك مواضع بطبيعة الحال يكون الباعث الجنسى واضحا فيها، ولكن حتى فى هذه الحالة فإن الجنس يكون واحداً من بين كثير من العوامل المختلفة المتشابكة [4].

(١) Burt op. cit. p.285

(٢) Carritt : Philosophies of Beauty. p.139

(٣) Carritt : Ibid p.157.

(٤) Fransworth P. R. Psychology of Aesthetics, (The Encyc, of Psych, Philosophical Library, Now York1946), pp.13-4,

والمدرسة التطورية بدورها تأخذ بمبدأ اللعب فى الفن. وهى إذ تصنع ذلك إنما ترد الفن إلى نوع من النشاط تستشعر فيه الأعضاء لونا من المتعة. وإذا كانت الحضارات والمدنيات قد وفرت كثيراً من نشاط هذه الأعضاء الذى كانت تبذله فى كفاحها الغريزى فقد راحت تتلمس مخرجا لذلك الفائض من طاقتها. وقد وجدت هذا المخرج فى الفن. فاللذة التى نجدها فى الأصوات أو الألوان ليست إلا نوعا من العبث تقوم به عضلات الأذن أو العين دون أن نفيد من عبثها شيئا «وقد استمد جرانت ألن من هذه الفكرة الأساسية نظرية فى الفن عرضها فى كتابه فلسفة الفن الفسيولوجية، وحاول فى الوقت نفسه أن يعلل تطور حواسنا الجمالية – ولا سيما حاسة اللون – بالاصطفاء الجنسى الذى تلعب فيه اللذة الجمالية دوراً كبيراً [١].

ومعنى ذلك أننا نتأثر فسيولوجيا بالأشياء ونحكم عليها نتيجة لهذا التأثر [٢]. ويمثل هذا النوع الذى يسميه بيرت النوع الفسيولوجى أو الذاتى physiological or subjective type . وتكون أحكامهم على هذا النحو: ما أدفأ الأحمر القرمزى، إن الأخضر مريح ومهدئ، والأصفر يهز العين [٣]... إلخ . والمتأثر فى هذه الحالة هو حواسنا. ودراسة أحكامنا الجمالية تشهد أننا نعتمد فى كثير من الحالات على الأوصاف الحسية التى نصور بها موقفنا: «فأن تصف الشئ بأنه جميل فهذا وصف سطحى، أما إذا أردت أن تعبر عما ينفذ إلى أعماقنا ويهز كياننا بأسره كان عليك أن تبحث عن ألفاظ أبعد عن هذا البرود وهذه الموضوعية؛ فقولك عن صوت إنه جميل أقل تأثيراً فى النفس من قولك إنه عذب أو حلو أو ملتهب، إلخ. وقل بين الكلمات ما يستعمله الشعراء أكثر من استعمالهم للنعوت الآتية. غض، طرى، رطيب، نضير، عطر، عبق، متلظ، خفيف، ناعم، إلخ . وهى نعوت مستمدة من إحساسات اللمس والذوق والشم، [٤].

---

(١) جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة [ترجمة سامى الدروبى، ص٢٠ هامش١] .

(٢) يرى برك أن الجمال المرئى يمتعنا من حيث هو يخفف بطريقة ما التوتر الجسمانى فيحدث مايسميه الضعف الممتع Pleasing Iangouor راجع : Carritt فى كتابه ,,An Introduction to Aesthetics,، ص ٧٨ .

(٣) Burt : op. cit., p.283.

(٤) جويو: المرجع السابق ص٦٣. وفى هامش١ من نفس الصفحة نقرأ: .. أراد هوجو أن يعبر عن بيت من الشعر فقال : ماأحلاه ! ..

وكثير من الألفاظ التي تتداولها لها هذه الصفة، وتقوم بهذه المهمة. وهي كلها وليدة تأثراتنا الفسيولوجية والحسية، ولكن ينبغي أن نكون هنا على شئ من الحذر لأننا نكاد نتأثر جميعاً فسيولوجياً وحسياً تأثراً واحداً (ما لم يكن هنا خلل في تكويننا وحواسنا، فهذه الحالات لا تدخل في الاعتبار)، فإحساسنا بحرارة النار وتأثرنا بها قد يختلف – وإن كان اختلافا طفيفا – في الدرجة لا في النوع . وحين نقول إن في هذا الشعر حرارة فإن المسألة في الواقع لا تكون مسألة مجاز كما يتصور البلاغيون، وإنما هي أبعد من ذلك. إنها محاولة للحكم بجمال هذا الشعر. ولكن إذا كان الجمال شيئا يفهمه كل منا فهما خاصا وبطريقته الخاصة فقد أصبح من اللازم أن نستعمل كلمة الحرارة بدلا من كلمة الجمال، ذلك أن الحرارة ليس هناك مجال كبير للتفاوت في إدراكها بيننا، ومن ثم كانت الألفاظ الحسية كثيرة الشيوع في الأعمال الفنية وفي الأحكام النقدية على السواء، لأنها تقرب المفهومات ووجهات النظر. والتحذير الذي لابد من الالتفات إليه هنا هو أننا حين نلجأ إلى الألفاظ الحسية في أحكامنا فنقول إن هذا اللون دفئ وذلك التمثال بارد وتلك القصيدة ما أحلاها – فإننا نفر إليها لا لأنها تعبر عن صفات تشترك في تكوين اللون والتمثال والقصيدة، ولكن لأن دلالتها في نفوسنا قريبة ومفهومة. فإذا لم تكن هذه الألفاظ تعبر عن صفات في الأشياء ذاتها (أي لا تعبر عن حقائق موضوعية في الأشياء) فإنها تكون بالضرورة وبحسب مفهوم الموضوعية والذاتية، أحكام ذاتية. ويؤيد ذلك حديث «الصورة الثانية» فحين أقول إن في هذا الشعر حرارة فإنني لا أتحدث عن صورة هذا الشعر (نظام الألفاظ وتنسيقها.. إلخ) ولكنني أتحدث عما وراء هذه الصورة، أتحدث عن الصورة الشعورية التي تضمنتها هذه الصورة الأولى، هذه الصورة الشعورية المتضمنة هي «الصورة الثانية» وهي صورة لا يمكن ضبطها، ولا إخضاعها لقانون لأنها خاضعة لكل قانون، أو خارجة على كل قانون، وذلك أن ذواتنا هي المقياس في هذه الحالة، ولفظ «الحرارة» الذي نستخدمه ليس إلا تقريبا بين هذه الذوات المتفردة.

ويخلص لنا من كل ذلك بضع نتائج :

١- أن النقد الفني القائم على التحليل النفسي والتفسير ليس نقداً جمالياً بالمعنى الدقيق أو بالمعنى العام [1] لأنه لا يأخذ على عاتقه عبء التقويم، أي القول بالجمال والقبح.

---

(١) الإستطيقا بالمعنى العام هي التي تعنى بالجانب الذاتي . وهذه التسمية بهذه الدلالة قد سبق أن أوضحناها . وهي ليست اختراعاً، فإننا نجد بوزنكيت – وهو عمدة في الإستطيقا – يستخدم هذه التسمية common aesthetic بنفس المعنى . راجع بوزنكيت في كتابه: Hist. of aesthetic ، ص٣٦٩

٢- وأن النقد القائم على أساس الترابط النفسي بصوره المختلفة (الربط، المشاركة، الاتحاد) ليس نقداً جمالياً بالمعنى الدقيق ، لأنه لا ينصب على الشئ الذى هو موضوع الحكم بقدر ما يصور حالة الناقد الخاصة.

٣- وأن النقد القائم على أساس تأثرات الناقد الفسيولوجية والحسية ليس هو النقد الجمالي البحت، لأنه يتصل بالصورة الثانية، والحكم عليها حكم ذاتي لا موضوعي.

الأساس الجمالي البحت:

وإذا كانت الأسس التى سبق عرضها جميعاً تمثل الأسس الذاتية فإن الحديث عن الأساس الجمالي البحت ينصرف إلى الموضوع. إلى الشئ ذاته، بفحصه مستقلا عن أى شئ خارجه. والذين يقفون هذا الموقف من الأشياء يكونون الصنف الرابع والأخير - بحسب تصنيف بيرت - وهو الصنف الموضوعي. وهؤلاء يبحثون عن عناصر الجمال فى الجميل ذاته على أساس أن هذه العناصر غاية فى ذاتها. وقد أشار دبوت هـ. باركر De Wrtt H. Parker إلى أن الانتباه فى اللغة المادية يتركز فى معناها فقط، فى حين أن اللغة فى الفن تجذب الانتباه إليها فى ذاتها لأن فيها تعبيراً مباشراً. وهو بذلك يؤيد الفكرة الشائعة الآن، وهى أن اللغة فى الفن غاية فى ذاتها فى حين أنها فى غيره وسيلة، ويقول: «ففى الشعر نجد الألفاظ ذاتها من حيث هى مجرد أصوات ترتبط فى إيقاع وانسجام assonance وقافية ونغم، وفى التصوير والعمارة نجد الأشكال الملونة متكررة ومتقابلة ومتوازنة ومنتظمة فى إيقاع، تعبر عن حالات مبهمة كما هو الشأن فى الموسيقى. وبدون هذه الموسيقى فى الأداة لا يكون فن جميل، مهما كانت أهمية المعانى المتصلة به، وهذه هى الحقيقة التى عبر عنها بيتر pater فى عبارته المشهورة حيث يقول: «إن الفنون جميعاً تصبو إلى مكانة الموسيقى. وهى أيضا أساس نظرية الفورمالزم المعروفة، والتى بحسبها تكون الصورة، أو السطح الحسى المزخرف هو الوحيد الذى يحمل قيمة إستطيقية» (١)

---

(١) De Witt H. Parker : Aesthetics (Published in 20th Cen Philos., p.46.

والصورة الأولى الواضحة لقضية الفورمالزم نجدها عند هربارت .F. J. Herbart فى كتابه: مدخل إلى الفلسفة Einleitung in die philosophie والصورة المعاصرة نجدها عند كليف بل Clive Bell فى كتابه . الفن Art . (هامش١ من نفس الصفحة) .

فعناصر الجمال فى العمل الفنى الجميل لا تستهدف غاية خارجية عنها، وإنما غايتها كامنة فيها. والكشف عن هذه العناصر بطريقة أو بأخرى يحدث متعة هى المتعة الجمالية البحتة. ونظرية الفورمالزم هى التى حاولت الكشف عن هذه العناصر. وقبل أن نعرضها كما تمثلت عند هربارت ينبغى أن تفرغ من حديث «الصورة» لأنه هو الأساس اللازم لفهم هذه النظرية.

وقد سبق أن تحدثنا عن، الصورة الثانية فى مجال الحديث عن الأسس الذاتية، وفى مجال الحديث عن الأساس الجمال البحت، أو بعبارة أخرى الأساس الموضوعى، يكون من اللازم الحديث عن «الصورة الأولى». والمقصود بالصورة الأولى فى العمل الفنى هو توزيع المساحات المكانية أو المسافات الزمانية، خالية من كل محتوى. ففى اللوحة التى يرسمها الفنان تكون الصورة الأولى هى صورة المساحات المغطاة بمجموعة مختلفة من الألوان، وفى القصيدة مثلا تكون الصورة الأولى هى الصورة الموسيقية الناتجة عن مجموعة المساحات الزمانية (السكون والحركة، الارتفاع والانخفاض. إلخ) العناصر الموضوعية لجمال الجميل هى تلك العناصر التى تعتمد عليها الصورة الأولى ويسميها هربارت الصورة البحتة [(١)]» والحكم الذى ينصب عليها يكون هو الحكم الجمالى البحت، لأنه ينصب على العناصر المنضبطة والمكونة لهذه الصورة. وهو - من ثم - يعد حكما موضوعيا لأنه يصدق دائما على الشئ نفسه وفى الظروف نفسها [(٢)].

وطبيعى أنه حين يكون الحكم موضوعياً فإنه يصور إجماعا عاما لارأيا فرديا على أساس أنه لا خلاف فى العناصر الموضوعية للشئ. وقد نجد هربارت يتبع كانت، فيعد هذا الحكم حكما فرديا بصفة أساسية، وعلى أساس أن التعميم التجريدى يتعارض مع العرض الكامل للصورة form موضوع الحكم... ولكن هذا الحكم «الفردى» يعد فى المنطق الحديث ببساطة حكما عاما» [(٣)].

وتتكون الصورة البحتة - بحسب وجهة نظر هربارت - من العلاقات ولا شئ سوى العلاقات، كما تبدو، ومنفصلة انفصالا كليا عن القرينة. وهذه هى «العلاقات الإستطيقية

(١) Pure form

(٢) Bosanquet : History of Aesthegitcp.369.

(٣) المرجع السابق .

الأساسية» [١]. ومهمة علم الإستطيقا هى إحصاؤها. والنتيجة الأولى المباشرة لهذه الوجهة هى رفض الألفاظ التعميمية فى الحكم مثل «مثير للشفقة، نبيل، فاتن، رزين» وما أشبه، وهى المنتزعة من أنواع العاطفة الذاتية التى تحتل مكانها فى الإستطيقا العامة، فهى تجمع خطأ الذاتية إلى خطأ التجريد، ولا تخبرنا بشئ عن الجمال الخاص والقبح الخاص بالفنون المختلفة، فلا شئ عن الموسيقا، حيث تكون المسألة مسألة النغم، ولا شئ عن النحت، حيث تكون المسألة الأشكال [٢].

والنتيجة الثانية المباشرة لهذه الوجهة، هى أن «البسيط» ليست صفة إستطيقية. ومعنى ذلك – بحسب اتسمرمان Zimmermann – أن الأنغام والألوان المفردة لا تعد جميلة [٣]، لأنها بطبيعة الحال لا تتمثل فيها تلك العلاقات التى نجدها متمثلة فى «المركب»؛ والتى تعمل فى جمال الجميل.

والتقسيم الأولى لهذه العلاقات هو أن بعضها يحدث فى وقت واحد وبعضها الآخر يتتابع، ولكن هذا التقسيم لا يتخذ أساساً للتمييز بين الفنون المختلفة لأن القسمين يتمثلان فى كل هذه الفنون. ولذلك نجد هربارت يفرق بين الفنون على أساس قريب من أساس التفريق بين الفن الكلاسيكى والرومنتيكى، فالذين يرغبون فى الفن أن يعبر عن شئ هم الذين سيهتمون بالقسم الثانى (ذى الطابع الرومنتيكى) من الفنون، ويعتمد إعجابهم فى الحقيقة على مثيرات خارج الإستطيقا [٤].

والآن ما تلك العناصر الموضوعية التى من شأنها أن تجعل الأشياء جميلة، والتى تشترك فيها الفنون على السواء؟.

وقديما قال أرسطو «إن النظام والتناسق (السيمترية) والتحدد هى الخصائص الجوهرية التى يتألف منها الجمال [٥]. وقديما أيضاً ناقش أفلوطين هذا الرأى، فهو يرى

---

(١) "elementary aesthetic relations"

(٢) انظر . بوزنكيت، المرجع السابق؛ ص ٣٦٩ .

(٣) نفسه ص ٣٧٠

(٤) نفسه ص ٣٧٠ – ٣٧٢

(٥) نقلا عن كاريت . المرجع السابق، ص ٣٦

أنه من الشائع القول إن تناسق الأشياء وتناسبها يكسبانها جمالا. وعلى هذا لا يكون الجزء جميلا وإنما يكون الجمال فى الكل، ولكن إذا كان الكل جميلا فقد كان من الواجب أن تكون الأجزاء كذلك ، فليس من الممكن أن يتكون الجمال من عناصر قبيحة. فالألوان والأصوات المفردة لا يمكن إنكار جمالها. وإذا كان الوجه الواحد يبدو فى بعض الأحيان جميلا وفى بعضها قبيحاً دون أن يحدث أى تغير فى تناسقه فإن هذا يدل على أن الجمال شئ آخر غير التناسق، وأن الشئ المتناسق جميل ولكن لسبب آخر غير تناسقه [1]. ومن ثم ينتهى أفلوطين إلى أن الروح Soul هى مصدر الجمال . وهى التى تجعل للأشياء حتى الأجسام؛ الحق فى أن تسمى جميلة [2].

والواقع أن هربارت قد انتهى أيضاً – وليس فى ذلك غرابة – إلى نفس النتيجة التى انتهى إليها أفلوطين، وهى أن عبقرية المؤلف هى التى تبث الروح Soul والقيمة فى العناصر المكونة للجمال، وإلا كانت العلاقات المختلفة المكونة لهذه العناصر تكرارا مملا[3].

وهكذا تربط الفورمالزم أخيراً بين العناصر الموضوعية للجمال وبين الروح، فهى ليست عناصر جامدة وإنما هى عناصر حية. وإذا أخذنا عنصراً من تلك العناصر، ليكن النظام مثلا، فإننا نجد بعض الباحثين يؤكد أنه لا يقوم فن بغير نظام عام للمظهر والتعبير. ولكن هناك نظام، وقيمة الفن والجمال هى فى أنهما يكشفان عن هذا النظام بطريقة خاصة [4].

فحين يلتقى أفلوطين وهربارت عند الروح فإن ذلك ليس معناه أنهما يمثلان فلسفة واحدة، بل ما يزال كل منهما يسير فى طريقه. وهما حين يلتقيان يتوازيان ولايمتزجان، ذلك أن أفلوطين يجعل «الروح» الخارجة عن الأشياء هى التى تجعل الأشياء، بامتدادها فيها، جميلة . وهو بذلك يرد الجمال إلى مبدأ علوى خارجى . فى حين أن الفورمالزم -بحسب فهمى لها – تجعل من قوانين الجمال عناصر واقعة 'concrete فقانون النظام

---

(١) Ennead نقلا عن كاريت، المرجع السابق ص ٤٤ – ٤٥

(٢) نفسه ص ٤٦، وانظر أيضاً بوزنكيت . المرجع السابق ، ص١١٦–١١٧ .

(٣) بوزنكيت . المرجع السابق ص ٣٧٠ ، ٣٧١ .

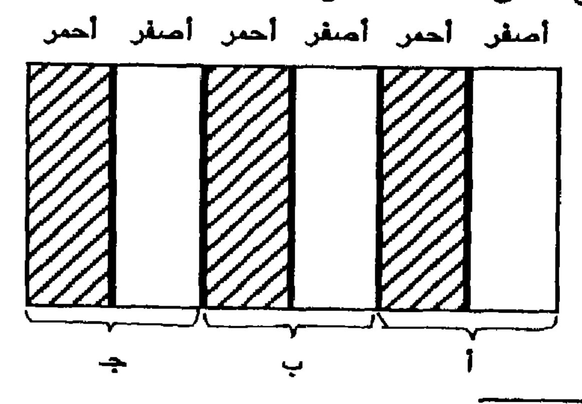
(٤) Heinemann F. H. : Essay on the Foundation of Aesthetics, p.37.

مثلا يتمثل فى الشئ الجميل أولا . وهو حين يتمثل فيه فإن أرواحنا تهفو إليه، وهنا يقول هينيمان إن الجمال يروعنا لأننا نشعر بنظام المظهر بصورة لاواعية على أنه نظام أرواحنا. فالنظام الذى تشعر أرواحنا بالرغبة فيه هو الذى يحققه الفنان(٣) . وفى ميادين الفنون المختلفة يمكن أن ينتهى الفحص إلى الكشف عن النظم والقوانين الخاصة التى تتمثل فى كل فن، وقد كشف ليوناردو بتحليله للظلال «نظاما خاصا يتحكم فى ميدانها فى الحالات التى نطلق فيها على الظلال أنها جميلة، ويتصل بذلك عناصر التصوير، والخطوط ووظائفها المختلفة؛ وأكثر من ذلك عناصر الموسيقى واللغة كلها يمكن أن تحلل(١)» .

والواقع أن والتر بيتر W. Pater كان نافذ النظرة حين جعل الفنون على اختلافها تصبو إلى مكانة الموسيقى، ذلك أنه يكشف عن إدراك عنصر أو عناصر أساسية تشترك فيها كل الفنون، سواء منها التعبيرية (الزمانية) والتشكيلية (المكانية) بطريقتها الخاصة، ولكنها تتضح أكثر ماتتضح فى فن الموسيقى .

ويمكننا الآن أن نرد تلك العناصر جميعاً إلى قانونين عامين أساسيين : قانون الإيقاع وقانون العلاقات . وتحت قانون الإيقاع يدرس التناسق والانسجام والنظام . . إلخ.

وقد عرف سوريوالإيقاع rythme بأنه تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفيا فى خط واحد، بصرف النظر عن اختلافها الصوتى(٢) . ونستطيع من جانبنا أن نعطى صورة واضحة لمفهوم الإيقاع . ففى الشكل التالى :



(٣) هينيمان : المرجع السابق ، ص ٤١

(١) نفسه ص ٤٠ - ٤٣ .

(٢) بدر الديب : ماهية الفن والمعرفة الكامنة فيه ، رأى لإتيين سوريو - مجلة علم النفس ، فبراير ١٩٥٣ ص ٣٧٧ .

على بساطته تتمثل سبعة قوانين هى :

١ - النظام : وهذا واضح فى الترتيب الذى سارت فيه الخطوط الملونة بالأحمر والأصفر .

٢ - التغير : ويتمثل فى أن اللون الواحد لايملأ المساحة كلها، ولكن هناك تغير من لون إلى آخر .

٣ - التساوى : ويتضح فى تساوى الخطوط .

٤ - التوازى : وهو توازى هذه الخطوط .

٥ - التوازن : وهو أن كل خط ملون بالأصفر يتوازن ويتعادل مع خط آخر ملون بالأحمر .

٦ - التلازم : وهو أن فى كل خطين متجاورين تلازما يتمثل فى كل وحدة من الوحدات ، ا ب ، جـ .

٧ - التكرار : ويتمثل فى تكرار الوحدة المكونة من خطين .

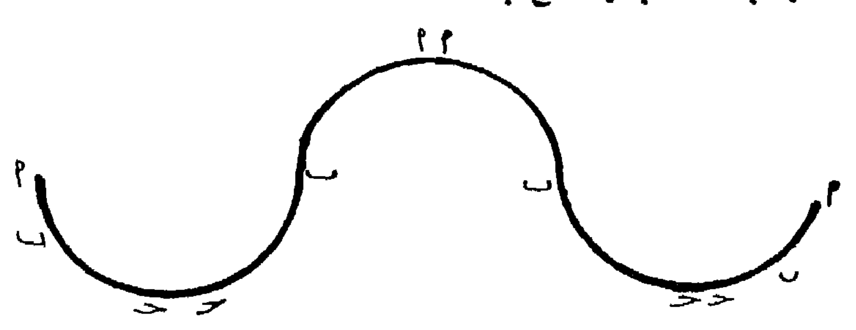
وطبيعى أن الذى ينظر إلى هذا الشكل لايكشف فيه هذه القوانين كلها لأول وهلة ولكنه سيتأثر بها على كل حال . فهذه القوانين السبعة تعمل جميعا فى وقت واحد، وعملها المتلازم جميعا ينتج مانسميه الإيقاع ، فالإيقاع هو الصورة المجردة من هذه القوانين، وهى صورة ندركها إدراكاً حسياً مباشراً، ولكننا حين نحاول تحليل هذا الإدراك فإننا لا محالة مضطرون إلى الكشف عن هذه القوانين .

ولكن هذا الشكل رغم مابه من إيقاع يبدو أصم لا حيوية فيه. مثله صوت القطار، فهو ممل وإن كان به إيقاع ، ومن ثم برزت الحاجة إلى إدخال عنصر جديد على هذا الإيقاع، يلونه ويبعث فيه الحياة . فإذا كان الإيقاع فى الشكل الماضى يمكن أن تمثله هذه الصورة من الرموز :

ا ب - اب - ا ب .

فإن هناك بناء هو أكثر تعقيداً يمكن أن نمثله هكذا

ا ب جـ - جـ ب ا - ا ب جـ - ج ب ا



وهذه الصورة الميلودية . والميلودى - بحسب سوريو - «هو الارتباط بسلم تترتب وفقاً لأبعاده العناصر المختلفة الكيفية، بحيث إن تلاحق كل عنصرين مختلفين لايكون بعداً واقعياً فحسب، بل هو أيضا انتقال من درجة إلى درجة وفق هذا البعد الثانى الذى يفرضه السلم، وبهذا يمكننا اعتبار الموسيقى الميلودية الخالصة معمارية ذات بعدين، وأنها فى ذلك كالأرابسك[1] .

ولعلنا هنا نكون على ذكر من رأى كانْت فى أن الجمال الخالص يتمثل فى الأرابسك فيما يتمثل، وإذا كان فن الأرابسك يتمثل فى مثل هذه الصورة الميلودية السابقة، وكان فنا مميزا للروح العربى، أمكننا أن نجد مفتاح الدرب الضيق الذى يفضى بنا إلى الأساس المشترك فى الفن العربى، حين نتبين - فيما بعد - أن الشعر الجميل، فى عرف النقاد والبلاغيين العرب، ينطوى فى أساسه على صورة أو عدة صور ميلودية كالصورة الرمزية السابقة، وعندئذ سنجد تلك القوانين التى تكمن خلف الإيقاع والميلودى تتمثل بأسمائها أحيانا (النظام - التساوى - التكرار . . .) أو تتمثل بأسماء أخرى فى أبواب البديع التى عرفها العرب .

هذا هو القانون الأول . وأما قانون العلاقات فإنه يقاسمه الأهمية فى الصورة الجميلة . وقد رأينا هربارت يجعله القانون الأول من حيث إن الإيقاع أو الهارمونى أو أى صورة من صور السيمترية ترجع آخر الأمر إلى هذين النوعين من العلاقات : العلاقات التى تتم فى وقت معاً، وتلك التى تتتابع فى الزمان . وهذا فى الواقع إجمال لموضوع العلاقات لا إجمال بعده .

---

(١) الديب المصدر نفسه ، ص٢٨٧، ٢٨٨ .

وقد رأينا كيف أن القول بضرورة العلاقات فى العمل الفنى يقتضى وجود أجزاء عدة، أو مفردات كثيرة، وأن الجزء وحده، أو المفردة وحدها، تكتسب جمالها من علاقتها بما قبلها وما بعدها . وهذا فى الواقع هو صدى القانون القديم : وحدة الشتات[1]، الذى قال به أرسطو . . . فالصورة الجميلة بنية حية، تشتبك أجزاؤها فى علاقات فيما بينها ، وهى فى مجموعها تكون تلك الوحدة التى هى فى الواقع نتيجة لتلك العلاقات .

وإدراك هذه العلاقات فى الصورة هو كشف فى الواقع عن عناصر جمالها . ولكن ينبغى أن نعرف أن هذا الإدراك لايحدث تفصيلا وإنما هو يتم جملة، كما هو الشأن فى إدراك القوانين التى يتطوى عليها الإيقاع – كما رأينا . فإدراك العلاقات عملية تجريدية نفسية من الأجزاء المحسوسة فى الصورة أو فى الكل . ونحن ندرك هذه العلاقات عن طريق الحواس، ولكن «هذه المتعة الحسية تتحول إلى نوع من المتعة العقلية. فالانسجام لا يتلاشى ولكنه ينتقل ويتمثل العقل فى علاقات بسيطة يمكن إدراكها بسهولة، فلا يبقى حسياً ، ولكنه يصير عقلياً»[2] . وهذا معناه أن الجميل لا يكتفى بأن يمتع حسياً بل إنه يمتع عقلياً كذلك عن طريق المتعة الحسية .

وهذه النظرية تقوم على أساس طبيعى أدركه كولردج حين أدرك لزوم جزء يمكن الاتفاق عليه لتكوين الجميل هو «ذلك الجزء الذى يتفق طبيعيا ومشاعرنا، بحسب الانسجام القائم من قبل بين الطبيعة والعقل البشرى»[3] .

والواقع أن هذه النظرية الطبيعية – رغم نزعة البعض إلى معارضتها – تنطوى على حقيقة لايمكن الخلاص منها أو التنكر لها، فالقوانين التى تتمثل فى الطبيعة تتمثل فينا كذلك. وفرض القوانين المشتركة بين الطبيعة وبيننا من الفروض الفعالة التى تفيد كثيراً فى تفسير الحقيقة الإستطيقية .

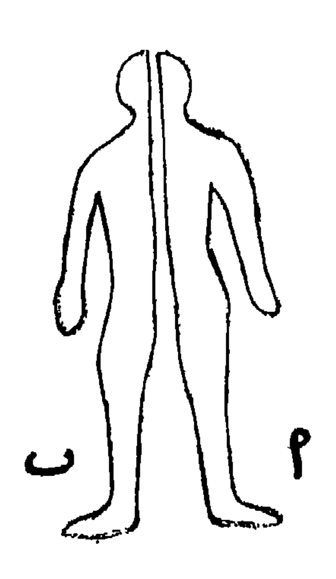
---

(١) Unity iu Varicty .

(٢) S. T. Coleridge : On the Brinciples of Sound Critieism نقلا عن كاريت المرجع السابق، ص٣٢٢ .

(٣) Rey : L eçons de Philosophce,1.3.7. G. Séailles, Le Genie dans I'Art chap. - vi .

ونظرة بسيطة إلى تكويننا العضوى تكشف لنا عن كثير من القوانين التى تتحكم فى جمال الأشياء :



ففى جسم الإنسان يتمثل الانسجام التام بين شطريه (ا ، ب) ، فهناك تساو بين الجزأين وتواز وتوازن وتقابل بين جزئيات الوحدة (ا) والوحدة (ب) . والوحدتان معاً ، بأجزائهما المختلفة تجمعهما وحدة عامة شاملة، تنسجم فيها علاقة الأجزاء بعضها مع بعض ، وعلاقة كل جزء بالكل ، فإدراكنا لأنفسنا - واعين أو غير واعين - يجعلنا نتقبل كل ما تتمثل فى تكوينه القوانين التى تتمثل فى بنيتنا . «ويبقى الشعور بالجمال فى توافق الإدراك المباشر لعلاقة الأجزاء، كل جزء بالآخر، وعلاقة الجميع بالكل ، مثيراً نوعاً من المتعة المباشرة والمطلقة، دون تدخل لأى غاية حسية أو عقلية»[١] .

هذا هو الإحساس الجمالى البحت . وهو يجعل الفن أو الجمال موضوعيا وتتحكم فيه قوانين مطلقة . وهو بذلك يستبعد أى غاية خارجة . فالفن من حيث هو فن، مستقل عن المنفعة وعن الأخلاق على السواء ، كما هو مستقل أيضا عن كل قيمة عملية . وبغير هذا الاستقلال يكون من غير المستطاع الحديث عن قيمة ذاتية intrinsic للفن ، أو تصوير علم الإستطيقا.»[٢] .

وهنا تأتى الإجابة على سؤالنا القديم : هل هناك جانب موضوعى مشترك فى الأشياء الجميلة، وأين يتمثل؟ فقد رأينا منذ لحظات أن هناك عناصر أساسية لجمال الجميل . ورأينا كذلك أنها تتمثل أول ماتتمثل لحواسنا، ثم تنتقل منها إلى عقولنا . هذا القول يسمح لنا بأن نرتب عليه نتيجة أخرى هى أنه من الممكن - وبهذا المعنى فقط - أن نتحدث عما نسميه «الذوق المشترك» فى مقابل «الذوق الشخصى» الذى بحثنا أصوله فى الأسس الذاتية .

---

(١) كاريت . نفسه، ص١٣٤

(٢) Croce Aesthetic, p. I16.

وفى فلسفة بيرك مايشد أزر هذه النتيجة . «فهو يرى أن الذوق هو الملكة العقلية التى تحكم بها الفنون الجميلة ومنتجات الخيال . وهذه الملكة العقلية تعود بجذورها إلى الحواس التى ندرك بها ما يحيط بنا من العالم الخارجى والتى هى السبيل الوحيد عند بيرك وعند عامة المفكرين الإنجليز، للمعرفة الإنسانية .

الحواس إذن هى أساس التذوق الفنى . ونحن إذا تأملنا هذه الحواس وجدنا تكوينها العضوى يكاد يكون متماثلا عند الناس كافة، ومن ثم كان إدراكها للمحسات يكاد يكون متماثلا»[1] .

وقد يقال إن إدراك الأشياء الخارجية يختلف كثيراً عن تذوق الأعمال الفنية ، وأوضح فارق بينهما هو عنصر الخيال الذى تتمتع به الفنون، وهو عنصر لازم لكل فنان ومتذوق للفن على حد السواء . وصدق هذا القول لايهدم نظرية «التذوق المشترك» بقدرما يعززها، فالخيال هو مراح اللذة الفسيح، وميدان الآلام والمخاوف، ومثوى جميع مايتصل باللذة والألم من عواطف . ومادامت اللذة الخيالية تحدث من صور المدركات اللاذة، والألم الخيالى يحدث من صور المدركات المؤلمة، فإن كل مؤثر طبيعى خارجى يؤثر فى أخيلة الناس أثراً متقارباً أو متشابها، على نفس القاعدة التى تلتذ بها الحواس أو تتألم من المؤثرات الخارجية . وينتج من هذا أن هناك اتفاقا أو تقاربا فى الأخيلة البشرية يساوى اتفاق الناس أو تقاربهم فى الإحساس»[2] .

---

(١) محمد عبد العزيز إسحق : الذوق الفنى عند إدمون بيرك . الكاتب المصرى، مجلد ٧ عدد أكتوبر ١٩٤٧، ص١٠٧

(٢) نفس المصدر ص ١٠٨

الباب الثانى

الأسس الجمالية فى النقد العربى

الفصل الأول

النظرية الجمالية عند العرب
وصداها فى النقد الأدبى

النظرية الجمالية عند العرب غير متبلورة حتى الآن، فهى لا يمكن تمثلها من حيث هى نظرية متكاملة فصل القول فيها أحد الفلاسفة العرب وتناولها تناولا مستقلا يشعر بالاهتمام أو يشعر بالوعى، كما لا يمكن تتبعها في تطورها التاريخى، لأن البداية غير واضحة، وعناصر التكوين غير متميزة. وإذا كانت النظرية الجمالية تمثل الوعى الجمالى عند المفكرين وعامة الشعب فى أمة من الأمم فإن النظرية التى تصور لنا هذا الوعى لم تصور بعد من حيث هى. وإذا كان تطور النظرية الجمالية هو الصورة التى يتمثل فيها تطور الوعى الجمالى فى الأمة فإن تاريخ هذا الوعى لم يتمثل في تاريخ الفكر العربى بوضوح فضلا عن أن يصور لنا تطوراً ملحوظاً.

طبيعى أن العربى فى جاهليته، كان يعرف الجمال بصورة أو بأخرى، ولكنها كانت المعرفة الأولية الساذجة التى يشترك فيها جميع الناس، أو لنقل إنها لم تكن المعرفة الواعية، أو بلفظ أدق المعرفة الناتجة عن تأمل وتركيب، وإذا كنا نستبعد أن يكون العربى فى تلك العصور المتقدمة قد عرف الجمال ذلك النوع من المعرفة، فليس ذلك إلا لأن مظاهر حياته الفكرية فى أسمى مكان وصلت إليه تتمثل لنا فى إنتاجه الفنى أو الشعرى على وجه التحديد. وطبيعى جداً أن يكون للعربى وقد وصل إلى مرحلة الإنتاج الفنى الراقى (الشعر فى صورته القديمة الناضجة) نظرته إلى الكون، وتذوقه لمظاهر الجمال والقبح فيه. فالشعر فى هذه الصورة يكون انفعالاً بجمال الأشياء أو قبحها، ولكننا رغم هذا الفرض لا نستطيع أن نتصور أنه كانت فى نفسه فكرة عن الجمال فضلا عن أن تكون نظرية. ولكنه يدرك الجمال إدراكا بسيطاً، وهو فى الوقت نفسه إدراك مباشر، وإن كان مصدره الحس[1]. وهذا الشعر الذى هو أرقى ثمرة من ثمار حياته الفكرية لا يستطيع أن ينقل إلينا

---

(١) يصور لنا هذا المعنى الشعر الذى أورده المفضل الضبى فى مفضلياته جـ ١ ص ١٣٠، وهو للحارث بن حلزة اليشكرى إذ يقول :

لمن الديار عفون بالحبس	آياتها كمهارق الفرس
لاشئ فيها غير أصورة	سفع الخدود يلحن كالشمس
أو غير آثار الجياد باعـ	راض الجماد وآية الدعس
فحسبت فيها الركب أحدس فى	كل الأمور وكنت ذا حدس

عن الشاعر نظريته أو فكرته في الجمال. وإن كنا بشيء من الجهد- قد يصل أحيانا مع الاندفاع إلي نوع من التعسف- نستطيع أن نتبين بعض الخطوط المشتركة في هذا الشعر، والتي تتمثل فيها انفعالات العربي بصور القبح والجمال التي يقع عليها في بيئته.

وإذا نحن التمسنا الموطن الذي تتضح فيه هذه الانفعالات في الشعر الجاهلي وجدنا أن شعر الغزل هو الميدان الذي يتعرض فيه الشاعر لتصوير انفعاله بالجمال. فماذا نرى من تلك الخطوط العامة المشتركة التي تصور لنا موقفه من الجمال؟

ولست أريد هنا أن أبدأ دراسة مستقلة للغزل في العصر الجاهلي لأنتهي منها إلى الحكم الذي يصور لنا مدى إحساس العربي بالجمال وموقفه حين يكفي للوصول إلى هذا الحكم القدر الصالح من الشواهد. فلنقرأ إذن في شعر الغزل لذلك العهد لنرى كيف تمثل الشاعر جمال المرأة، وأين وقف في تمثله لهذا الجمال، وما الذي لفته منه، وما الذي عني بتصويره.

هذا امرؤ القيس يصف لنا محاسن محبوبته فيقول:

هصرت بفودي رأسها فتمايلت	عليَّ هضيم الكشح ريا المخلخل
مهفهفة بيضاء غير مفاضة	ترائبها مصقولة كالسجنجل
كبكر المقاناة البياض بصفرة	غذاها نمير الماء غير المحلل
تصد وتبدي عن أسيل وتتقي	بناظرة من وحش وجرة مطفل
وجيد كجيد الريم ليس بفاحش	إذا هي نصته ولا بمعطل
وفرع يزين المتن أسود فاحم	أثيث كقنو النخلة المتعثكل
غدائرها مستشزرات إلى العلا	تضل العقاص في مثنى ومرسل
وكشح لطيف كالجديل مخصر	وساق كأنبوب السقي المذلل
وتضحي فتيت المسك فوق فراشها	نئوم الضحى لم تنتطق عن تفضل
وتعطو برخص غير شثن كأنه	أساريع ظبي أو مساويك إسحل
تضيء الظلام بالعشي كأنها	منارة ممسى راهب متبتل[1]

(١) الزوزني : شرح المعلقات السبع ، ط المليجي سنة ١٣١٩هـ؛ ص ١٤ وما بعدها

وهذا التصوير للصفات المستحبة أو المستحسنة فى المحبوبة يفيدنا من نواح كثيرة، وإن كان يكفينا هنا أن نلاحظ أن الشاعر لم يقف عند أى صفة حسن معنوية، بل كانت كل الصفات التى لفتته فى محبوبته هى الصفات الحسية المحض. وقد راح يقف عند كل عضو منها من فرعها إلى أطرافها، فيعطينا صورة للمثل الأعلى لكل عضو، ومن مجموع ذلك تتكون صورة المثل الأعلى للجسم كله، ومن هنا كان الشاعر حسياً فى تصوره للجمال وتصويره له على السواء.

وليس غريباً على موضوعنا أن نقف عند صورة المرأة أو المثل الأعلى لصورتها الحسية منذ ذلك الوقت؛ لأننا سنجد فيما بعد أن صورة «الجارية الحسناء» ستتمثل دائما لأغلب النقاد، وسيتناقلونها واحداً عن الآخر وهم فى معرض الحديث عن المفاضلة بين شعر وشعر. فإذا كانت الصورة الحسية هى التى لفتت الشاعر القديم، وكان اهتمامه ضئيلا أو فى حكم المعدوم بالصفات المعنوية، وإذا كان النقد الأدبى منذ البداية قد استمد مثله الفنية من إنتاج الشعراء الكبار أنفسهم كامرئ القيس والنابغة وغيرهما، فإنه يكون من الطبيعى أن نجد النزعة الحسية التى تمثلت فى شعر الشعراء تتمثل على نحو من الأنحاء عند النقاد كذلك.

ويبقى أن ترتقى هذه الملاحظة إلى مرتبة الحكم، والكثرة من شعر النسيب الذى بين أيدينا تؤكد هذه الملاحظة. ويكفى لغرضنا هنا أن نقف عند مثال آخر أو مثالين. ولنأخذ قول النابغة:

نظرت بمقلة شادن متربب	أحوى أحم المقلتين مقلَّد
والنظم فى سلك يزيِّن نحرها	ذهب توقد كالشهاب الموقد
صفراء كالسيراء أكمل خلقها	كالغصن فى غلوائه المتأود
والبطن ذو عكن لطيف طيه	والنحر تنفجه بثدى مقعد
مخطوطة المتنين غير مفاضة	ريا الروادف بضة المتجرد
قامت تراءى بين سجفى كلَّة	كالشمس يوم طلوعها بالأسعد
أو درة صدفية غواصها	بهج متى يرها يهل ويسجد
أو دمية من مرمر مرفوعة	بنيت بآجُر تشاد وقرمد
سقط النصيف ولم ترد إسقاطه	فتناولته واتقتنا باليد
بمخضب برخص كأن بنانه	عنم يكاد من اللطافة يعقد[١]

(١) The Diwan of the six ancient Arabic poets, ed. by: W. Alwardt; London, Trübner & Co.,1870 ص ١٠

وقول عبد الله بن عجلان، وهو شاعر جاهلي:

جديدة سربال الشباب كأنها ... سقية بردىً نمتها غيولها

ومخملة باللحم من دون ثوبها ... تطول القصار والطوال تطولها

كأن دمسقاً أو فروع غمامة ... على متنها منها استقر جديلها[1]

ومن شاء أن يكفي نفسه مئونة البحث فليرجع إلى محاضرات الراغب الأصفهاني[2]، فهو يعقد فصلا للحديث عما جاء في محاسن المحبوب والميل إليه. وقراءة هذا الفصل تجمع لنا قدراً غير قليل من صفات الحسن التي كان الشعراء يرونها في المحبوب ويصورونها في أشعارهم وعندئذ سيصل بسهولة إلى النتيجة التي نريد أن نؤكدها الآن، وهي أن الشاعر لم يكن ينفعل إلا بالصورة الحسية للمحبوبة، فراح يجسم لنا في محبوبته المثل الأعلى للصورة الحسية. وكان نتيجة ذلك أننا لا نستطيع أن نتعرف شخصية كل محبوبة، لأننا لن نجد إلا صورة واحدة هي المثل الأعلى الذي يتمثل في كل محبوبة.

والصور التي عرضناها والتي نجدها عند الأصفهاني كلها صور متشابهة في مجموعها وتفصيلها، وهي تعتمد في التقاطها وتصويرها على حواس الإبصار والذوق، ولكن ذلك نادر وغير أساسي في جمال المرأة بالنسبة للشاعر القديم، وقد يشركه في ذلك الشاعر المحدث إلى حد بعيد. ويظهر لنا من هذه الصور كذلك إحساس الشاعر بالألوان، كالأبيض الممزوج بالصفرة والفاحم، والأحمر العنمي، ولكنه يسجل لنا هذه الألوان منفعلا بها، حتى يأتي بشار فيما بعد فيحدد لنا إحساسه باللون حين يقول : إن الحسن أحمر[3].

---

(١) أبو تمام : ديوان الحماسة: نشره محمد سعيد الرافعي، المكتبة الأزهرية ط ٣ جـ ص ٨٠، ٨١.

(٢) الراغب الأصفهاني : محاضرات الأدباء، جـ ٢ ص ١٨٧ ومابعدها.

(٣) قال الطويس بن عبد الله :

قضينا شريكا دينه كان عندنا ... نبي غامد والحسن يوصف أحمرا

فذكر أن دما كان لهم في الأزد فادركوا بثارهم . نقله بشار فقال يخاطب عشيقته :

فإذا خلونا فانخلي ... في الحسن إن الحسن أحمر

رواه بعضهم (في الحمر إن الحسن) . راجع : ابن رشيق : قراضة الذهب في نقد أشعار العرب ط ١ الخانجي سنة ١٩٣٦، ص ٣٩.

وأظننا الآن نستطيع أن ننتهي في كثير من الاطمئنان إلى هذا الحكم وهو أن العربي القديم لم يفكر في الجمال وإن كان قد انفعل بصوره، وهو لم ينفعل بكل صوره. بل انفعل بصوره الحسية، بخاصة ما استقبل بالعين فكان رائقا[1]، أو بالفم فكان لذيذاً[2]، أو باليد فكان ناعماً[3]، وهذا يجعلنا ننتبه إلي أن العرب منذ اللحظة الأولى كانت نزعتهم حسية في تذوق الجمال. وسيكون لهذا خطره عندما ننتقل إلى ميدان النقد.

ثم يأتي الإسلام، ولكن هل غيَّر الإسلام حقا من موقف العربي وبخاصة موقفه الفني إزاء الكون؟ لقد لفته القرآن كثيراً إلى مظاهر الجمال في هذا الكون، وهذه وحدها نقلة لها قيمتها من ناحية تاريخ التطور الفكري للعربي، فلاشك أن الوقوف أمام الطبيعة والانفعال بهذا الجمال يتطلب وعياً جمالياً أرقى من ذلك الذي تمثل عند الشعراء الجاهليين في موقفهم من جمال المحبوب. ولا شك أن قطعة السكر أجمل (أحلى) عند الطفل من الوردة. وهو لكي يدرك جمال الوردة يحتاج إلى نوع من الرقي الفكري. كذلك كان العربي يدرك الجمال بحسه القريب. وحاول القرآن أن يلفته إلى جمال أرقى يتمثل أمامه في الكون العريض، ولست واثقاً من نتيجة تلك المحاولة. فالظاهر أمامنا أن الميدان الفني لم يتأثر بها، ولم تحدث تحولا خطيراً في موقف العربي العام من الجمال، والشعراء الذين التفتوا إلي الطبيعة من الإسلاميين ووقفوا عليها كثيراً من نشاطهم الفني لم ينفعلوا بها تحت تأثير الفكرة الدينية ، بل ربما لم يستبق المسلمون لأنفسهم من الفكرة الدينية إلا صورتها الجدلية المؤثرة . ومهما قيل من أن الشعر قد تطور تحت تأثير الإسلام[4] فإن هذا التطور محدود. وكل العناصر الإسلامية التي تجدها في شعر الشعراء في صدر الإسلام أو في العصر الأموي ما تلبث أن تختفي، وهي بعد لم تكن العناصر التي حولت الشعراء عن مجرد الوقوف عند الجمال الحسي إلى الانطلاق إلى آفاق نفسية بعيدة، وشاعر الصحراء

---

(١) وهذا يتضح في الصورة المفصلة لأجزاء جسم المحبوبة . «راجع أيضا قول توبة بن الحمير، ديوان الحماسة جـ ٢ ص ١٠٥.

(٢) راجع قول عنترة : (لذيذة المتبسم) في ديوان الشعراء الجاهليين الستة، نشرة ألفاردت، ص ٤٤.

(٣) ارجع إلى قول عبد الله بن عجلان : كأن دمقسا .. إلخ .

(٤) شوقي ضيف : التطور والتجديد في الشعر الأموي ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ط١ سنة ١٩٥٢ ص ٣٨ وما بعدها .

ذو الرمة قد امتلأ شعره بعناصر إسلامية[1]، ولكن ليس لهـذه العناصـر أى دخل فى تصويره الرائع لجمال الصحراء ولا فى انفعاله به. فنزعته فردية بحت، وليست ظاهرة عامة.

وعلى ذلك يستمر التيار القديم في الإنتاج الأدبي، فتتمثل لنا الحسية واضحة فى الانفعال بالجمال الذى يتضمنه أغلب هذا الإنتاج.

وهناك بطبيعة الحال طريقان لكل من يحاول تمثل النظرية الجمالية عند العرب: الأول هو ذلك الذى يدرس النتاج الأدبى ليصور منه موقفهم من الجمال وانفعالهم به، والثانى هو ذلك الذى نجده عند المفكرين الذين تمثلت مشكلة الجمال فى عقولهم فراحوا يدرسونها ويحللونها. وقد رسمنا بداية الخط الأول، لأن تصويره هذه البداية هو مايعنينا، ولأننا نعتقد أن الاستمرار فى هذه الدراسة لن يضيف شيئا جوهريا. ونريد الآن أن نرسم صورة للوعى الجمالى كما تمثل عند مفكرى العرب. وأغلب الظن أن التفاعل بين النشاط الفكرى والنشاط الفنى كان قائما بخاصة فى العصور المتأخرة، ويلزم هنا أن نصور موقف المفكرين لنتبين منه مدى هذا التفاعل. ولاشك أن الفقهاء هم الذين يصورون لنا مدى مادفعهم الإسلام إلى التفكير فى الجمال والقبح. وفكرة «الجمال والقبح العقليين» مشهورة معروفة في كتبهم. ولا نريد أن نتعرض بالإسهاب لهذه الفكرة، لأن أغلبية النقاد كانوا فقهاء أوقضاة درسوا الفقه، ومع ذلك فإننا لا نجد فى نقدهم ظلا لهذه الفكرة. أما التفاعل فإننا نجده يتم بعيداً عن تلك الدراسات الفقهية العويصة، وعند الإمام الغزالى تتمثل صورة قوية لهذا التفاعل، وعنده يتمثل بوضوح الجانب النظرى من فلسفة الجمال عند العرب.

وإذا نحن رجعنا إلى مؤلفه المشهور، «إحياء علوم الدين»، وجدناه فى حديثه عن حقيقة الحب من حيث هو ميل طبيعى فى الإنسان نحو الأشياء، يقول : «إنه لا يتصور محبة إلا بعد معرفة و إدراك، إذ لا يحب الإنسان إلا مايعرفه، ولذلك لم يتصور أن يتصف بالحب جماد بل هو من خاصية الحى المدرك؛ ثم المدركات فى انقسامها تنقسم إلى مايوافق طبع المدرك ويلائمه ويلذه إلى ما ينافيه وينافره ويؤلمه، وإلى مالا يؤثر فيه بإيلام

(١) المرجع السابق ص ٤٥.

والإلذاذ، فكل مافى إدراكه لذة وراحة فهو محبوب عند المدرك، وما فى إدراكه ألم فهو مبغوض عند المدرك ، وما يخلو عن استقطاب ألم ولذة فلا يوصف بكونه محبوبا ولا مكروها، فإذًا كل لذيذ محبوب عند الملتذ به. ومعنى كونه محبوباً أن فى الطبع ميلا إليه. ومعنى كونه مبغوضا أن فى الطبع نفرة عنه. فالحب عبارة عن ميل الطبع إلى الشئ الملذ .. والبغض عبارة عن نفرة الطبع عن المؤلم المتعب .. »[١]

وتتضح تفصيلات هذه النزعة الحسية فى تفسيره الحب حين يقول : «إن الحب لما كان تابعا للإدراك والمعرفة، انقسم لا محالة بحسب انقسام المدركات والحواس، فلكل حاسة إدراك لنوع من المدركات.

ولكل واحد منها لذة فى بعض المدركات، وللطبع بسبب تلك اللذة ميل إليها، فكانت محبوبات عند الطبع السليم[٢]؛ فلذة العين فى الإبصار وإدراك المبصرات الجميلة والصورة المليحة الحسية المستلذة؛ ولذة الأذن فى النغميات الطيبة الموزونة؛ ولذة الشم فى الروائح الطيبة؛ ولذة الذوق فى الطعوم. ولذة اللمس فى اللين والنعومة.

ولما كانت هذه المدركات بالحواس/ ملذة كانت محبوبة، أى كان للطبع السليم ميل إليها[٣]

وهذا التفسير للذة الحواس هو بعينه مانجده عند ابن طباطبا فى كتابه «عيار الشعر» عندما كان بسبيل تفسير الحسن والقبح، أو ما نقبله ونرفضه فى الشعر. وكتاب ابن طباطبا هذا فى النقد ، وهو يقوم على اختيار الحسن والقبيح من النماذج الشعرية، بعد مقدمة نظرية فى أساس هذا الاختيار وسنعود إليه فى حينه.

غير أن الغزالى لم يقتصر على ذكر الحواس من حيث هى أداة الإدراك، بل أضاف إليها القلب أو «البصيرة الباطنة» بتعبيره، وجعلها أقوى من البصر الظاهر ، قال:

«والقلب أشد إدراكا من العين ، وجمال المعانى المدركة بالفعل أعظم من جمال

---

(١) الغزالى : إحياء علوم الدين، ط الحلبى جـ ٤ ص ٢٥٤.

(٢) ونلاحظ هنا أن المقصود بالطبع السليم هو سلامة تادية الحواس لوظائفها البيولوجية. وهذا يلقى لنا ضوءاً على استخدام عبارة (الطبع السليم) فى كتب النقد العربى. ويمكن مقارنة هذه الفكرة فى اشتراط سلامة الحواس لاستقبال الأثر الصادر من الجميل بفكرة اشتراط سلامة الطبع لتمام التذوق الأدبى.

(٣) الغزالى، نفس المصدر جـ ٤ ٢٥٤ – ٢٥٥.

الصور الظاهرة للإبصار[1]. فتكون لا محالة لذة القلب بما يدركه من الأمور الشريفة الإلهية التي تجل عن أن تدركها الحواس أتم وأبلغ[2].

وتتضح لنا هذه النظرية الحسية في تفسير الجمال عند الغزالي في الفصل الذي عقده لبيان معنى الحسن والجمال حيث يقول: «إن الحسن ليس مقصوراً على مدركات البصر، ولا على تناسب الخلقة وامتزاج البياض بالحمرة، فإنا تقول : هذا خط حسن، وهذا صوت حسن، وهذا فرس حسن . بل نقول : هذا ثوب حسن، وهذا إناء حسن، فأى معنى لحسن الصوت والخط .. وسائر الأشياء إن لم يكن الحسن في الصورة؟ ومعلوم أن العين تستلذ بالنظر إلى الخط الحسن، والأذن تستلذ استماع النغمات الحسنة الطيبة، وما من شئ من المدركات إلا وهو منقسم إلى حسن وقبيح. فما معنى الحسن الذي تشترك فيه هذه الأشياء ؟ فلابد من البحث عنه . وهذا البحث يطول ولا يليق بعلم المعاملة الإطناب فيه فنصرح بالحق ونقول : كل شئ فجماله وحسنه في أن يحضر جماله اللائق به، الممكن له. فإذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو في غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال بقدر ماحضر، فالفرس الحسن هو الذي جمع كل مايليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن عدو وتيسر وكر وفر عليه، والخط الحسن كل ماجمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازنها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها ، ولكل شئ كمال يليق به. وقد يليق بغيره ضده، فحسن كل شئ في كماله الذي يليق به ..

فإن قلت : فهذه الأشياء وإن لم تدرك جميعها بحسن البصر مثل الأصوات والطعوم فإنها لا تنفك عن إدراك الحواس لها فهي محسوسات، وليس ينكر الحسن والجمال للمحسوسات، ولا ينكر حصول اللذة بإدراك حسنها، وإنما ينكر ذلك في غير المدرك بالحواس. فاعلم أن الحسن والجمال موجود في غير المحسوسات، إذ يقال : هذا خلق حسن، وهذا علم حسن. وهذه سيرة حسنة، وهذه أخلاق جميلة[3]». ثم ينتهي الغزالي إلى أن «الصورة ظاهرة وباطنة، والحسن والجمال يشملهما، وتدرك الصور الظاهرة بالبصر الظاهر، والصور الباطنة بالبصيرة الباطنة. فمن حرم البصيرة لا يدركها ولا يلتذ بها ولا يحبها ولا يميل إليها .. ومن كانت البصيرة الباطنة أغلب عليه من الحواس الظاهرة كان

---

(١) وهنا يبدأ الأثر الديني في الظهور حين نقرأ بقية العبارة.

(٢) الغزالي، نفس الموضع، ص ٢٥٥.

(٣) الغزالي، نفس الموضع ص ٢٥٦، ٢٥٧.

حبه للمعانى الباطنة أكثر من حبه للمعانى الظاهرة، فشتان بين من يحب نقشاً مصوراً على الحائط لجمال صورته الظاهرة، وبين من يحب نبياً من الأنبياء لجمال صورته الباطنة[1]».

وهنا نلاحظ أن الغزالي قد جعل الجمال الظاهر من شأن الحواس والجمال الباطن من شأن البصيرة، ولكنه تحول – تحت تأثير اتجاهه الدينى– إلى الجانب الأخلاقى حين جعل الجمال المدرك بالبصيرة أحسن من ذلك المدرك بالحواس. وإذا كان الاتجاه الأخلاقى لم ينفذ إلى نفوس الأدباء والنقاد، ولم يؤثر فى اتجاهاتهم الفنية بحسب كثير من النصوص[2]، فقد بقى أن يكون الجمال الذي وقف عليه النقاد ووصفوه أو اهتموا ببيانه هو فى الغالب – الجمال الشكلى الذى يلمس بالحواس.

وإذا نحن رجعنا إلى أبى حيان التوحيدى – وهو والجاحظ، من بعض الاعتبارات، الصورة القوية للفكر العربى– فإننا نجده يقف من مشكلة الجمال والقبح موقفا طريفا حين يلمح فكرة النسبية في القول بالجمال أو القبح ، وحين يلمس الأسس التى يقوم عليها الحكم الجمالى بصفة عامة : يقول فى «الإمتاع والمؤانسة»: «فأما الحسن والقبيح فلا بد له من البحث اللطيف عنهما حتى لايجور فيرى القبيح حسناً والحسن قبيحاً ، فيأتى القبيح على أنه حسن، ويرفض الحسن على أنه قبيح، ومناشئ الحسن والقبيح كثيرة : منها طبيعى ومنها بالعادة ومنها بالشرع ومنها بالعقل ومنها بالشهوة. فإذا اعتبر هذه المناشئ، صدق الصادق منها وكذب الكاذب، وكان استحسانه على قدر ذلك[3].

فأبو حيان يلمس هنا خمسة عناصر تشترك في تكوين الجميل : العنصر الطبيعى أو لنقل الأساس الحسى، ثم العنصر الاجتماعى (بالعادة) ، أو لنقل الأساس الاجتماعى، ثم العنصر الدينى أو الأساس الدينى (الشرع)، ثم العنصر العقلى أو الأساس الفكرى، ثم عنصر الشهوة أو الأساس الجنسى،. فالجميل قد يكون جميلا بحكم تكوينه الطبيعى، وقد يكون جميلا لأن الناس فى المجتمع اعتادوا أن يروا فيه جمالا وهم يطلقون عليه هذا الوصف، وقد يكون جميلا لأن الدين دعا أو لفت إليه، وقد يكون جميلا لأن البصيرة

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٥٨.

(٢) سيتضح لنا هذا فيما بعد عند تصوير الأسس الجمالية فى النقد العربى

(٣) ابو حيان التوحيدى : الإمتاع والمؤانسة، ط لجنة التاليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٩ جـ ١ ص ١٥٠.

والعقل[1] أدركا فيه هذا الوصف، وقد يكون جميلا كذلك، لأنه يسد الرغبة الشهوانية فى الإنسان.

وفى المقابسات، يلمس أبو حيان مشكلة الجمال فى الطبيعة والجمال فى الفن، وهى كما رأينا من المشكلات الرئيسية فى تاريخ الإستطيقا ، ففى المقابسة التاسعة عشرة يتحدث «فى السماع والغناء وأثرهما فى النفس، وحاجة الطبيعة إلى صناعة » فنجده يذكر أنه خرج فى صحبة أبى سليمان يوما ومعهما صبى دميم الخلقة، ولكنه كان حسن الصوت، فقال أبو سليمان : «لو كان لهذا من يخرجه ويعنى به ويأخذه بالطرائق المؤلفة والألحان المختلفة لكان يظهر أنه آية ويصير فتنة، فإنه عجيب الطبع، بديع الفن.

(ثم يتساءل أبو سليمان عن الطبيعة) : لم احتاجت إلى صناعة؟ وقد علمنا أن الصناعة تحكى[2] الطبيعة وتروم اللحاق بها والقرب منها على سقوطها دونها. وهذا رأى صحيح وقول مشروع، وإنما حكتها وتبعت رسمها وقصت أثرها لانحطاط رتبتها عنها. وقد زعمت أن هذا الحدث لم تكفه الطبيعة ولم تعنه ، وأنها قد احتاجت إلى الصناعة حتى يكون الكمال مستفاداً ومأخوذاً من جهتها، والغاية مبلوغة بمعونتها وإصدارها .

فقلنا له : ماندرى، وإنها لمسألة .

فقال : إن الطبيعة إنما احتاجت إلى الصناعة فى هذا المكان لأن الصناعة هاهنا تستملى من النفس والعقل، وتملى على الطبيعة .. وقد صح أن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس، تقبل آثارها وتمتثل أمرها، وتكمل بكمالها، وتعمل علي استعمالها، وتكتب بإملائها، وترسم بإلقائها. والموسيقى حاصل للنفس وموجود فيها على نوع لطيف وصنف شريف، فالموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة، ومادة مستجيبة، وقريحة مواتية، وآلة منقادة أفرغ فيها بتأييد العقل والنفس لبوساً مؤنقاً، وتأليفاً معجباً، وأعطاها صورة معشوقة، وحيلة مرموقة، وقوته في ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة. فمن هاهنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة، لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة بواسطة الصناعة الحادثة

(١) نلاحظ هنا ظلا لفكرة «الجمال والقبح العقليين» كما هى عند الأصوليين.

(٢) وهنا أيضا يلمس أبو حيان نظرية «المحاكاة» التى وجدت منذ اللحظة الأولى جنباً إلى جنب مع نظرية الجمال الطبيعى والجمال فى الفن.

التى من شأنها استملاء ما ليس لها، وإملاء ما يحصل فيها، استكمالا بما يأخذ، وكمالا لما تعطى[١].

وهكذا يتمثل لنا فى هذا الجانب الفكرى كثير من المشكلات التى تتمثل عادة فى النظرية الجمالية. ولابن سينا رسالة فى «البلاغة والخطابة» يؤكد فيها تلك النزعة الحسية العامة فى تفسير الجميل، ولكنه –فيما يبدو– يفرق بين الجميل من حيث هو غاية تختلف عن الغايات الأخرى ولاتمتزج بها . فعنده أن «الغايات ثلاث : خير ونافع ولذيذ، والنافع يكاد أن يكون ماعددناه من أجزاء صلاح الحال محيطا به. أما اللذيذ فينبغى أن يحيط بأجزائه، أعنى أنواعه أيضاً، فنقول : إن اللذة حركة للنفس وتهيؤ يكون بغتة بالحس، للأمر الطبيعى الملائم ، فكل مايفعل هذه الحركة والتهيؤ فهو لذيذ، ومافعل ضدها فهو مؤلم مؤذ، والأمور الملائمة منها ما يلائمبالطبيعة ومنها مايلائم بالعادة، ويلائم بالطبيعة والعادة الكسل والتوانى والمعصية والدعة والنوم والمشهيات التخيلية والحسية والفكرية . وليس كل اللذيذات عن الحس، بل فى التخيل لذات أيضاً، وإن كانت بالحرى أن تنسب إلى الحس، فإن الذاكرين للذات يلتذون بها .. إلخ[٢].

فالخير والنافع من حيث هما غايتان لا يختلطان باللذيذ، أو بعبارة أخرى لا يتضمن اللذيذ غاية خيرة أو غاية نفعية[٣]، «والتهيؤ الذى يكون بغتة بالحس للأمر الطبيعى الملائم» هو ما اصطلح على تسميته intuition [٤] فى الفلسفة الجمالية الغربية، وبخاصة عند بندتو كروتشه، وكل اللذيذات تصدر عن الحس، أو هى آخر الأمر تعود إلى الحس[٥] . وهنا يتمثل لنا اتجاه المدرسة الإنجليزية بصفة خاصة فى موقفها من الذوق الفنى . ولسنا هنا بسبيل مقارنة هذه الأفكار الجمالية عند العرب بما نجده عند المفكرين الغربيين، فقد حددنا لهذا الغرض مكانا خاصا من هذه الرسالة، ويهمنا هنا أمران: الأول أن ندخل فى حسابنا

---

(١) أبو حيان التوحيدى : المقابسات ، تحقيق السندوبى ، نشرته المكتبة التجارية سنة ١٩٢٩، ص ١٦٣، ١٦٤.

(٢) ابن سينا : رسالة فى البلاغة والخطابة – صورة فوتوغرافية برقم جامعة القاهرة، ورقة ١٠

(٣) راجع نظرية كانْت، فيما سبق.

(٤) راجع الفصل الأول من كروتشه : Aesthetic

(٥) قارن هذه النظرية بنظرية الذوق عند أدمون بيرك – راجع نهاية الفصل الثالث من الباب الأول من هذا الكتاب.

أن أى محاولة لكتابة تاريخ فلسفة الجمال لا تصور النظرية الجمالية عند العرب تعد محاولة لا يمكن الاكتفاء بثمراتها،[1] لأن هذه النظرية – مع البحث والاستقصاء – لاتنفصل عن تاريخ الإسطتيقا. وإذا كان التاريخ الفكرى للعرب يكون جزءاً لاينفصل عن التاريخ العام لتطور الفكر العالمى، فإن نظرية الجمال عندهم تعد حلقة من سلسلة تاريخ الوعى الجمالى العالمى، لاتقل قيمة عن النظريات التى شاعت فى العصور الوسطى عند الغربيين.

الثانى أن الاتجاه العام لهذه النظرية عند العرب كان اتجاها حسياً. وقد تمثل هذا الاتجاه على هذا النحو منذ اللحظة الأولى كما صوره لنا الشعراء، وهم أرقى مظهر فكرى للعربى الجاهلى، وكما صوره لنا فلاسفتهم ومفكروهم على نحو ما رأينا عند ابن سينا والغزالى وأبى حيان.

وقد يثور هنا هذا السؤال : هل كان هناك تفاعل بين هذه الأفكار التي نجدها عند هؤلاء المفكرين العرب، وبين اتجاه الأدباء والمتفننين أنفسهم؟ ليس هناك مايدعونا فى الواقع إلى الإجابة عن هذا السؤال، ذلك أن هؤلاء المفكرين لم يكونوا يقننون للأدباء، ولم يكن الأدباء بدورهم ينتظرون ما يصدر إليهم هؤلاء من التعاليم فيتبعونه، وإنما كان هؤلاء يعبرون عن إحساسهم بالجميل، وأولئك يعبرون فى أفكارهم عن تصورهم الجميل. ومهمة هذا البحث ليست فى أن تحقق التفاعل بين المفكرين والمتفننين، ولكن المهم هو تبين الأساس المشترك الذى قام عليه كل تعبير عن الجميل أو تصوره له فى كل بيئة اتصلت أى نوع من الاتصال بالفن والجمال .. وهذا الأساس بعبارة أخرى هو الروح الذى يعمل فى خفاء، ولكنه يظهر فى كل لون من ألوان النشاط الروحى على نحو من الأنحاء. وعندئذ يكون ذلك الأساس المشترك أو الروح العام هو الذى يتمثل كذلك فى النقد العربى من حيث هو لون من ألوان ذلك النشاط. ولذلك قد نلاحظ أن أحد المفكرين كالغزالى مثلا يصور لنا ذلك الروح فى تصوره للجمال وتفكره فيه دون أن ينظر إلى عمل بعينه من الأعمال

(١) يشير بوزنكيت إلى أنه لم يستطع فى تأريخه لفلسفة الجمال أن يتكلم عن الوعى الجمالى فى الأمم الشرقية لأنه لم يتبلر فى صورة نظرية واضحة. وهو لا يعنى النظرية الجمالية عند العرب بالذات، ولكنه يتكلم عن الأمم الشرقية بعامة، وهو يرى أن دراسة الفن فى هذه الأمم بيد صناع، وفى ضوء النظرية الجمالية ، يقدم معونة كبرى للنظرية الحديثة . راجع بوزنكيت فى كتابه «A History of Aesthetic» ص ١٢ من المقدمة.

الجميلة. بل هو يتصور الجميل فى غير صوره، ولذلك كان حكمه على الشعر حكما نظرياً بحتاً حين يقول «وأما الشعر فكلام حسنه حسن وقبيحه قبيح[1]» فهو قد اكتفى بأن يضع نظريته فى الحسن والقبيح، وعندئذ يكون كل ماتوافرت له شروط الحسن حسنا ، وكل ماتوافرت له شروط القبح قبيحا، بما فى ذلك الشعر. وهذا الحكم الذى لا يستطيع أن يفيد منه الشاعر لا يترك الفرصة للقول بانعدام التفاعل بين تلك الأفكار واتجاهات الشعراء؛ ذلك أن التفاعل قد يتم بعيداً فيكون خافياً حين ترتد الفروع الظاهرة إلى جذر واحد ضارب فى الأعماق. ومع ذلك فقد نجد صوراً ظاهرة لهذا التفاعل وإن كنا لانملك القطع بها، ذلك أنه قد يكون من السهل أن ترتد الظواهر المختلفة إلى أصل واحد، ولكن مجرد تشابه هذه الظواهر لا يجعلنا نقطع بتبادل الأثر والمؤثر بينها فى الظاهر تبادلا مباشراً.

ويكفى هنا أن نعرض عرضا سريعا صورة من صور هذا التفاعل الظاهر الذى لايمكن القطع به رغم التشابه القوى بين الفكرتين كما يبدو عند أولئك المفكرين الذين عرضنا لهم من قبل، وعند ابن طباطبا فى كتابه النقدى «عيار الشعر». ففى هذا الكتاب يقول ابن طباطبا «.. وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه كان، فهو واف، وما مجه ونفاه فهو ناقص، والعلة فى قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذى يرد عليه ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه، إن كل حاسة من حواس البدن إنما تقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه. وبموافقة لامضادة معها. فالعين تألف المرأى الحسن، وتقذى بالمرأى القبيح الكريه. والأنف يقبل الشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث. والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع والمر، والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالجهير الهائل. واليد تنعم بالملمس اللين الناعم وتتأذى بالخشن المؤذى. والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق والجائز المعروف والمألوف ويتشوف إليه ويتجلى له ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل، والمحال المجهول المنكر،

(١) الغزالى، إحياء علوم الدين، جـ ٣ ص ١٠٩ : ويروى الجرجانى فى (دلائل الاعجاز) ط ٢، المنار سنة ١٣٣١هـ، ص ٢٠ هذه العبارة على أنها حديث مرسل. وفى هامش الصفحة نفسها نقرأ تعليقاً للناشر يقول فيه : «روى الدار قطنى فى الأفراد عن عائشة، والبخارى في الأدب، والطبرانى فى الأوسط، وابن الجوزى فى الواهيات عن عبد الله بن عمر، والشافعى والبيهقى عن عروة : مرسلا : «الشعر كلام بمنزلة الكلام، فحسنه حسن الكلام، وقبيحه قبيح الكلام». وهذا – كما نرى – معناه أن الغزالى لم يصدر حكماً على الشعر خاصاً به، وإنما هو يردد قولا مأثوراً.

وينفر منه، ويصدأ له. فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما مصفى من كدر العى، مقوما من أود الخطأ واللحن. سالما من جور التأليف: موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا. انسدت طرقه ولطفت موالجه. فقبله الفهم وارتاح له وأنس به.

وإذا ورد على ضد هذه الصفة، وكان باطلا محالا مجهولا، انسدت طرقه، ونفاه واستوحش عند حسه به وصدى له، وتأذى به كتأذى سائر الحواس بما يخالفها على ما شرحناه.

وعلة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أن علة كل قبيح منفى الاضطراب. والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها فى حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت»[1]

ومن هذا النص يتضح لنا مدى التشابه الذى نلحظه فى تفسير الجمال والقبح على أساس حسى عند أولئك المفكرين وعند ابن طباطبا فى كتابه النقدى، ومع ذلك فلسنا نريد أن نورط أنفسنا فى القول بالتفاعل المباشر بين هذه الأفكار وتلك، ويكفينا من الملاحظة تسجيل هذا التشابه الواضح الذى لا يمنعنا من التماس أساس واحد له [2].

---

(١) ابن طباطبا: عيار الشعر، نسخة فوتوغرافية بمعهد المخطوطات بالأمانة العامة للجامعة العربية ورقة٦.

(٢) نلاحظ أن ابن طباطبا متقدم، فالمرزوقى فى أوائل القرن الخامس ينقل عنه فى مقدمته القيمة التى وضعها لشرحه لديوان الحماسة لأبى تمام. وهذا يزيد فى صعوبة القول بتأثر النقاد بالمفكرين فى ميدان البحث الجمالى. ويبقى أن يكونوا جميعا متأثرين بفهم عام وروح عام.

وقد ذكر الدكتور شوقى ضيف فى رسالته «النقد الأدبى فى كتاب الأغانى»، ص٣٢ المخطوطة، أن الحركة العقلية التى ظهرت فى العراق وفى البصرة على الخصوص يمكن أن تكون أول ظاهرة أدبية للنقد المتأثر بالأفكار الفلسفية، فواصل بن عطاء وأمثاله من المعتزلة دعوا إلى الحرية الدينية وبحثوا المسائل الإلهية بحثاً حراً، وجاء الناس فقلدوهم فى الأدب ودعوا إلى الحرية الفنية كما دعا أبو نواس وأصحابه.

فالذى لا يمكن قبوله بسهولة هنا هو أن يكون الأدباء قد قلدوا المعتزلة. ولكن الذى لا خوف من تقريره هو أن يكون هناك دافع للناس إلى أن يفكروا فى الدين تفكيراً حراً، كما دفعهم إلى أن يتناولوا الأدب كذلك تناولا حراً.

وقد عرضنا فى الباب الأول من هذا البحث للأسس الجمالية المختلفة التى تعمل فى الأحكام النقدية، ونود أن نضيف هنا أن الأسس لا تتمثل جميعا على قدم المساواة فى كل حين وكل مكان، بل نلاحظ أن بعض هذه الأسس يكون ميدان نشاطه أقل من بعض، وقد لايتمثل بعض هذه الأسس على الإطلاق؛ أو يتمثل فى صورة سلبية، بمعنى أنه إذا كانت الناحية الدينية أساسا من الأسس التى يقوم عليها الحكم الجمالى، فليس حتما أن يدخل فى اعتبار هذا الحكم أن كل ما وافق هذه الناحية جميل؛ فقد يكون موافقته لها سببا من أسباب قبحه أو عدم الرضا عنه، كما تكون مخالفته لها سببا من أسباب جماله أو الإقبال عليه. ولذلك فإننا عندما نقول الأساس الدينى فإننا نعنى هذا الأساس بصورتيه: الإيجابية والسلبية، لأن اللادينى دينى فى الوقت نفسه، على الأقل من وجهة نظر الدارس.

ومن هنا سنمضى فى تصوير تلك الأسس الجمالية كما تتمثل لنا فى النقد العربى وبالقدر الذى تتمثل به، إيجابا وسلبا. وكل ما للناحية السلبية من قيمة هو أنها تساعد على حصر المجال.

٢- ولكن ما النقد العربى؟

هذا السؤال تستدعى الإجابة عنه فصلا طويلا فى تاريخ النقد الأدبى عند العرب. هذا منهج. وقد سبق إلى تنفيذه بعض دارسى النقد العربى [(١)]. ولاشك أن هذا المنهج له قيمته فى أنه يصور لنا التطورات التى حدثت فى ذلك النشاط الفكرى عند العرب. ولكننى لاأريد أن أكتب هذا الفصل هنا، لأن دراستنا تقوم فى أساسها على التصور العام . فالنقد فى أى صورة من صوره، وفى أى بيئة من بيئاته، وأى عصر من عصوره، هو المادة التى تعمل فيها هذه الدراسة. مهمتنا إذن هى أن نتصور هذه المادة قبل أن نتصور الأسس التى نتمثلها فيها.

ومادة النقد الأدبى عند العرب غزيرة، ولكنها كالشعر فى هذه الغزارة سواء بسواء. فكما أننا نستطيع أن نجتزئ . ببضع .قصائد نصور من خلالها فن المديح فى الشعر العربى رغم الكثرة المربية من القصائد التى تمثل هذا الفن، فكذلك الأمر فيما يختص بمادة

---

(١) كالأستاذ طه إبراهيم فى كتابه «تاريخ النقد الأدبى عند العرب»، والدكتور محمد مندور فى كتابه «النقد المنهجى عند العرب»، والدكتور أحمد أمين فى كتابه «النقد الأدبى».

النقد، قد يكتفى الإنسان ببضع كتب يتصور من خلالها هذه المادة كلها. وذلك أن كثيراً مما يمكن أن يسمى المبادئ النقدية قد تكرر بشكل ملحوظ فى أغلب كتب النقد. وقوانين السرقات الشعرية من أوضح الأمثلة على ذلك، وقد نجد الناقد ينقل عن سابقه فصولا كاملة دون أن يشير إلى ذلك. وكتاب «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر يكاد يكون موزعا فى كثير من الكتب التى جاءت بعده، وعنيت بالوقوف أمام الصور البلاغية. فهذه المادة النقدية الغزيرة إذن مادة مكررة، وهذا التكرار هو سبب غزارتها. ويستوى هذا فى الكتب التى سميت كتب البلاغة، والكتب التى اتخذت موقفاً وسطاً وجعلت مشكلة إعجاز القرآن موضوعها. ونستطيع أن نجد كتاباً واحداً فى كل نوع من أنواع هذه الكتب يغنينا فى تصور النوع كله.

ومهما يكن من شئ فإننا لا نريد أن نقلل من قيمة المنهج التاريخى فى دراسة النقد العربى، ولكن هذا المنهج لا يتلاءم مع موقفنا. ونحن نعد النقد العربى كل حكم جمالى صدر على عمل أدبى، وكل محاولة لتفسير هذا الحكم. أو بعبارة أخرى هناك نقد وتفسير لهذا النقد، أو ما يمكن أن نسميه «نظرية النقد». على أن كمية الأحكام بالنسبة لموقفنا لها الأهمية الأولى. ولكن مما يعوقنا عن إمكان الاستفادة من هذه الأحكام كثيراً أنها لم تكن مصحوبة بالتعليل، فنحن كثيراً ما نقرأ مثل هاتين العبارتين فى كتب النقد: «فمن الحسن...» «فمن القبيح...» ونقرأ تحت العبارة الأولى طائفة من «الأشعار المختارة» [1]، ونقرأ مثلها تحت العبارة الثانية، دون أن نجد تعليلا واحداً لحكم من الطائفتين. وابن طباطبا فى كتابه «عيار الشعر» يمثل هذه النزعة، فثلاثة أرباع الكتاب تنقسم بين تمثيل لما يستحسن وما يستقبح. ومثل ذلك نجده فى «موازنة» الآمدى و«وساطة» الجرجانى وغيرهما. والذين يتحدثون فى تاريخ النقد العربى يقولون إن هذا النقد كان فى أول أدواره يقوم على مجرد الحكم دون التعليل أو ذكر الأسباب، ثم تطور إلى الحكم المعلل له، وينسون أن قصة أم جندب قد وقعت فى العصر الجاهلى، وأن الآمدى والقاضى الجرجانى قد عاشا فى القرن الرابع الهجرى، إن هناك أحكاما لا تمكن الإفادة منها هى تلك الأحكام التى لم تعلل، وهى كثيرة فى النقد العربى. والأحكام التى علل لها، على قلتها، لم تظهر فى دراسة تطبيقية لدراسة نظرية سابقة. ومن هنا يلزمنا أن نضم تلك الأحكام إلى الصور النظرية حتى يتسنى لنا التماس

---

(١) فى البيان والتبيين للجاحظ نجد نماذج من هذا الشعر الحسن المختار. ولاشك أن فكرة الاختيار قد أوحت إلى الكثيرين تصنيف كتب «المختارات».

الأسس الجمالية لهذه الأحكام. وكل ما فى الأمر هو أن هذه الأحكام تمثل الميدان كله، بمعنى أنها تمتد بنا إلى الأطراف القصية حيث نلقى الأفراد العاديين فى الأزمنة المختلفة، الأفراد الذين لم يكونوا نقاداً، وإنما كانوا متذوقين. وعندهم نلتمس كل أسس التذوق الشخصية(1).

(أ) والمفهوم السائد للأدب أنه صنعة، وحين نقول إنه صنعة فإننا نحذر من التباس كلمة الصنعة بالتكلف، فليست الصنعة هى ما عرف بالتكلف، فنحن نقرأ أحيانا عبارة «تكلف الصنعة» مما يشعر بالتمييز بينهما. والصنعة قديمة فى الشعر العربى، عرفها الجاهليون وحفلوا بها، وكانت منهم أول مدرسة شعرية تهتم بالصنعة وبذل الجهد فى العملية الإبداعية. وقد يخلط ابن قتيبة بين معنى الصنعة والتكلف حين يتحدث عن هذه المدرسة فيقول: «فالمتكلف هو الذى قوم شعره بالثقاف؛ ونقحه بطول التفتيش»، وأعاد فيه النظر، كزهير والحطيئة. وكان الأصمعى يقول: زهير والحطيئة وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر، لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين. وكان الحطيئة يقول: خير الشعر الحولى المنقح المحكك.... قال سويد بن كراع يذكر تنقيحه شعره :

أبيت بأبواب القوافى كأنما	أصادى بها سربا من الوحش نزعا
أكالئها حتى أعرس بعد ما	يكون سحيراً أو بعيد فأهجعا
إذا خفت أن تروى على رددتها	وراء التراقى خشية أن تطلعا
وجشمنى خوف ابن عفان ردها	فثقفتها حولا جريداً ومربعا
وقد كان فى نفسى عليها زيادة	فلم أر إلا أن أطيع وأسمعا

وقال عدى بن الرقاع:

وقصيدة قد بت أجمع بينها	حتى أقوم مَيْلَها وسنادها
نظر المثقف فى كعوب قناته	حتى يقيم ثقافة منآدها (2)

---

(1) سبق أن عرضنا أن التذوق شخصى فى الفصل الثالث من الباب الأول.

(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ط ليدن سنة ١٩٠٢، ص ١٧.

ويسود مفهوم الصنعة هذا فنجده عند من أخذوا أنفسهم بالمثل الفنية القديمة، فلم يكن شعرهم يخلو من صنعة. والنقاد أنفسهم كانوا يقيمون وزناً لهذه الصنعة مهما كان تزمتهم وخوفهم من هذه اللفظة، «وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتى، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ فى مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل فى مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسى البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف. وتلك طريقة البحترى[1]. فطريقة البحترى هذه لم تنف أن تكون فى شعره صنعة. ونظرة فاحصة فى هذا الشعر تكشف عن هذه الصنعة.

هذه هو مفهوم الشعر وهو نفسه مفهوم الأدب بعامة، ومفهوم البلاغة بمعناها العام. ويكمل هذا المفهوم ما نقله المرزبانى عن محمد بن يزيد النحوى حيث يقول: «أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة، ونبه فيه بفطنته على ما يخفى على غيره، وساقه برصف قوى واختصار قريب، وعدل فيه عن الإفراط» [2]. وكأن هذه المبادئ قد قصد بها ما يسمى بالشعر المطبوع، فإن العدول عن الإفراط يعنى الصدق أو ما سماه هو مقاربة التشبيه. وطريقة البحترى لم تكن قائمة على مبدأ الصدق فربما قال: «أحسن الشعر أكذبه» ومعنى هذا أن البحترى ومن تبع طريقته فى الكذب لم يكن يختلف عن غيره ممن أخذوا أنفسهم بالإفراط والمبالغة، لأنهم جميعا سيشتركون آخر الأمر أو أوله فى مبدأ الصنعة. وقد كان لهذا المبدأ خطره فى تكييف الذوق العام.

ويضيف الجاحظ مبدأ آخر للكلام الحسن حيث يقول: «وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه فى ظاهر لفظه، وكأن الله عز وجل قد ألبسه من الجلالة وغشاه من نور الحكمة على حسب نية صاحبه وتقوى قائله. فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع بعيداً من الاستكراه ومنزها عن الاختلال مصوناً عن التكلف، صنع فى القلب صنيع الغيث فى التربة الكريمة» [3]. فهنا نجد أن أحسن الكلام ما كان قليلا وأغنى عن كثير. وهذا المبدأ من المبادئ السائدة أيضا، فلن تجد كتاباً فى النقد أو البلاغة خاليا من

---

(٢) الآمدى: الموازنة؛ ط١ محمود توفيق سنة ١٩٤٤ ص ٣١٩.

(١) المرزبانى: الموشح، المطبعة السلفية سنة ١٣٤٣هـ، ص ٢٤٣.

(٢) الجاحظ: البيان والتبيين ، السندوبى، القاهرة سنة ١٩٤٧، جـ ص٩٧- ٩٨

الإشارة إليه. وسيكون له أثره كمبدأ الصنعة فى تكييف الذوق العربى، ولكن المتداول منه سيقتصر على العبارة الأولى: «ما كان قليله يغنيك عن كثيره»، لأن هذا الحكم سينصب على الأعمال الأدبية والشعرية منها بصفة خاصة، فكان لابد من استبعاد أن يكون الله عز وجل قد ألبس شعراً من الأشعار جلالة، وغشاه من نور الحكمة. ولعل الجاحظ نفسه حين أطلق هذا الحكم كانت فى نفسه صورة لهذا الكلام الحسن الذى اتخذ كل هذه الأوصاف وهو الحديث النبوى، فهو فى موضع آخر ينقل قول الرسول: «نصرت بالصبا وأعطيت جوامع الكلم»، ويعقب على «جوامع الكلم» بقوله: «وهو القليل الجامع للكثير» (١). وعندما نجد بعض الناس يتطلب شرف المعنى فإنه يكون متأثراً بذلك المبدأ الذى أطلقه الجاحظ وهو ينظر إلى الحديث النبوى.

على أن مبدأ «القليل الجامع للكثير» كان من المبادئ الفعالة التى تتحكم فى إنتاج الشعراء ونقد النقاد، بل كان مبدأ عاما يشترك فيه الأعراب، فقد حكى المفضل قال: «قلت لأعرابى : ما البلاغة؟ فقال: «الإيجاز من غير عجز والإطناب فى غير خطل» (٢).

ويتضح لنا مفهوم الإيجاز بما يتفق وهذا المبدأ فى كلام خلف الأحمر حين سئل «فقيل له مالنا نرى فى الكلام القليل عدة معان؟ فقال: إن كلام العرب أوعية والمعانى أمتعة، فربما جعلت ضروب من الأمتعة فى وعاء واحد» (٣) وبهذه الطريقة ينتقل ذلك المبدأ الذى يدعو إلى «القليل الجامع للكثير» لكى يكون هو البلاغة. وأبو هلال العسكرى يصور لنا هذا التحول حين يقول: «وأكثر ما عليه الناس فى البلاغة أنها الاختصار، وتقريب المعانى بالألفاظ القصار، والاقتصار على الإشارة إلى معانيها، والدلالة بالقليل على الكثير، وقد سئل بعضهم عن ذلك فقال: لمحة دالة. وإلى هذا ذهب أكثرهم فى الحذف والاختصار» (٤) وبهذا يلتقى طرفا الحلقة، فالكلام الحسن هو الموجز، والكلام الموجز هو البليغ، والبليغ هو أحسن الكلام. ومن هنا كان مفهوم البلاغة هو بعينه مفهوم الأدب، وكل تعريف للبلاغة نطالعه فإنما هو تعريف للأدب.

---

(١) الجاحظ: البيان والتبيين جـ٣ ص ٣٢٧

(٢) أبو هلال العسكرى: رسالة فى التفضيل بين بلاغتى العرب والعجم (نشرت فى مجموعة التحفة البهية، ط القسطنطينية سنة ١٣٠٢هـ)، ٢١٨

(٣) نفس المصدر والصفحة.

(٤) نفس المصدر، ص ٢١٤

ولم يقف النقد خارج البلاغة، بل ربما ذهب بعض المؤلفين إلى أن الأدباء لم يفرقوا بين علوم البلاغة وبين النقد. ويتضح هذا في كتبهم التي سميت باسم النقد، وبحثت في أبواب البيان كنقد الشعر والعمدة، [1] ذلك أن أبواب البيان هذه هي بعينها عناصر كالتشبيه والاستعارة وغيرهما. فإذا كان الأدب صناعة فإن البيان تفصيل لعناصر هذه الصناعة، والنقد كشف لهذه العناصر في العمل الأدبي والحكم عليه بحسبها.

هذا الاختلاط في الواقع هو ما يحير الباحث في النقد العربي فلا يستطيع أن يفصل بين ميدان النقد وميدان البلاغة لشدة تداخلهما. بل أكثر من هذا فإن ما سمى البديع لم يكن أكثر من عناصر أدبية تتحلى بها صناعة الأدب، فهي قائمة منذ وجدت تلك الصناعة، أي منذ وجدت مدرسة زهير في العصر الجاهلي. وابن المعتز، واضع علم البديع، يقول:

البديع اسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم، فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم، ولايدرون ما هو. وما جمع فنون البديع ولا سبقني إليه أحد [2]. ويتضح صدق دعوى ابن المعتز، فيما نقرأ عند الجاحظ من مفهوم البديع. إذ يقول: قوله هم ساعد الدهر إنما هو مثل، وهذا الذي تسميه الرواة: البديع. وقد قال الراعي:

هم كاهل الدهر الذي يتقى به	ومنكبه إن كان للدهر منكب

وقد جاء في الحديث: موسى اللّه أحد ، وساعد الله أشد.

البديع مقصور على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة ، وأربت على كل لسان. والراعي كثير البديع في شعره. وبشار حسن البديع، والعتابي يذهب شعره في البديع. وقال كعب بن عدي:

شد العقـــاب على البرئ بمن جنى	حتى يكون لغيـــره تنـــكيلا
والجهل في بعض الأمور إذا اغتدى	مستخرج للـجاهلين عقولا [3]

---

(١) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ط القاهرة سنة ١٩٢١، ص ٦٨ وما بعدها.

(٢) ابن المعتز: البديع، نشرة كراتشكوفسكي، لندن سنة ١٩٣٥، ص ٥٧.

(٣) الجاحظ: البيان والتبيين، جـ٢ ص٤٧.

فهذا معناه أن كلمة البديع حتى عهد الجاحظ كان يقصد بها المثل السائر. والأمثال كثيرة فى الشعر العربى، وهو ما حمل الجاحظ على القول باقتصار البديع على العرب. ولكن ليس معنى هذا أن البديع قد اخترعه ابن المعتز اختراعا، ذلك أن محسنات الصناعة الأدبية قديمة كما قلنا بقدم هذه الصناعة. وتتضح هذه الفنون لعين ابن المعتز. فيجمعها تحت اسم البديع. ويقول فى أول كتابه: وإنما غرضنا فى هذا الكتاب تعريف الناس أن المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شئ من أبواب البديع [1].

فالبديع عن عناصر الصناعه القديمة التى اتضحت وكثرت عند المحدثين. ولم يعد لما يسمى بالطبع إلا ميدان محدود.

هذا هو المفهوم العام للأدب فماذا كان مظهره عند النقاد.

ذكر المرزوقى أن هناك موقفين كان الناس يقفونهما من الشعر: المتطلبون للطبع والمتطلبون للصنعة. وأتباع مذهب الطبع هم الذين ينحون نحو الأوائل دون صنعة. وأتباع مذهب الصنعة هم الذين «لما رأوا استغراب الناس للبديع على افتنانهم فيه. أولعوا بتورده إظهاراً للاقتدار وذهاباً إلى الإغراب. فمن مفرط ومقتصد؛ ومحمود فيما يأتيه ومذموم... فمن مال إلى الأول فلأنه أشبه بطرائق الأعراب لسلامته فى السبك، واستوائه عند الفحص، ومن مال إلى الثانى فلدلالته على كمال البراعة، والالتذاذ بالغرابة [2]»وفى صدى مفهوم الطبع والصنعة نجد مفهوم الصدق والكذب؛ فبعض الناس يتطلبون الصدق فيما ينقل إليهم العمل الأدبى. والآخرون، وهم الأغلبية لا يحفلون بالصدق كثيراً ولا قليلا؛ بل ربما فضلوا عليه الكذب. وهم بطبيعة الحال يعنون الكذب الفنى الذى لا يلحق الإنسان منه ضرر، ويحدث فى النفس متعة فى الوقت نفسه. وهكذا كان موقف الناقدين، «فمنهم من قال: أحسن الشعر أصدقه». قال لأن تجويد قائله فيه مع كونه فى إسار الصدق يدل على الاقتدار والحذق. ومنهم من اختار الغلو حتى قيل: أحسن الشعر أكذبه، لأن قائله إذا أسقط عن نفسه تقابل الوصف والموصوف امتد فيما يأتيه إلى أعلى الرتبة، وظهرت قوته فى الصياغة

---

(١) ابن المعتز: البديع ص٣.

(٢) المرزوقى: شرح ديوان الحماسة، لجنة التأليف والترجمة والنشر جـ١ سنة ١٩٥١ ، ص ١٢ – ١٣ من مقدمة الشرح للمرزوقى.

وتمهره في الصناعة، واتسعت مخارجه وموالجه، فتصرف في الوصف كيف شاء، لأن العمل عنده على المبالغة والتمثيل لا المصادقة والتحقيق، وعلى هذا أكثر العلماء بالشعر والقائلين له.[1]

وفي صدق مفهوم الطبع والصنعة نجد كذلك مفهوم السهولة والصعوبة، فإذا كان البحترى يمثل الشعر المطبوع، وأبو تمام الشعر المصنوع فقد كان شعر البحترى سهلا وشعر أبي تمام صعباً . وأحب الناس سهولة البحترى في شعره ومال قوم إلى مواجهة الصعوبات في شعر أبي تمام. وقد صور لنا الراغب الأصفهاني هذين الموقفين حيث يقول: «مذاهب الناس في ذلك مختلفة: فمنهم من يميل إلى ما سهل فيقول: خير الشعر ما لا يحجبه شئ عن الفهم. وقال آخر: خير الشعر ما معناه إلى قلبك أسرع من لفظه إلى سمعك. ومن يقول: ما كان مطابقا للصدق وموافقا للوصف، كما قيل:

وإن أحسن بيت أنت قائله   بيت يقال إذا أنشدته صدقا

... ومنهم من يميل إلى ما انغلق معناه وصعب استخراجه كشعر ابن مقبل والفرزدق[2].

ومن قبل صور العسكرى هذين الموقفين، ولكنه وقف موقفاً صريحاً بجانب المفضلين للسهولة حيث يقول: «وقد غلب الجهل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلا بكد، ويستفصحونه إذا وجدوا ألفاظه كزة غليظة وجاسية غريبة. ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلساً عذباً وسهلا حلواً. ولم يعلموا أن السهل أمنع جانبا وأعز مطلبا، وهو أحسن موقعاً وأعذب مستمعا[3]»

فحتى الآن ما نزال نلاحظ أن اختلاف الموقفين يرجع إلى مشكلة الطبع والصنعة، فقوم يفضلون الشعر المطبوع وآخرون يفضلون المصنوع. ونتج عن ذلك أن مال أولئك إلى الصدق وأعجب هؤلاء بالكذب، كما نتج عنه أن تطلب أولئك السهولة وارتضى هؤلاء الصعوبة.

(١) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة: ص١١.

(٢) الراغب الأصفهاني: محاضرات الأدباء ط . المويلحي سنة ١٢٨٧هـ . جـ١ ص٥٥، ٥٦.

(٣) العسكري: الصناعتين ص٤٤.

وقد صنف المرزوقى النقاد أصنافا أربعة. وقد جهدت أن أميز فى هذا التصنيف خصائص يتميز بها كل صنف تميزاً واضحاً بحيث يرد كل صنف إلى مفهوم من المفهومين العامين السابقين للأدب، مفهوم الطبع ومفهوم الصنعة. «وقد تبين لى أن تصنيف الناس أربعة أصناف لا يعنى مطلقا أنه كانت هناك أربعة مفهومات مختلفة، وإنما ينتشر فى هذه الأصناف الأربعة مفهوم «الطبع السليم» ومفهوم «الصنعة البديعية». فالصنف الأول مثلا يقول: فقر الألفاظ وغررها كجواهر العقود ودررها، فإذا وسم أغفالها بتحسين نظومها، وحلى أعطالها بتركيب شذورها، فراق مسموعها ومضبوطها، وزان مفهومها ومحفوظها، جاء ما حرر منها مصفى من كدر العى والخطل، مقوما من أود اللحن والخطأ، سالما من جنف التأليف، موزونا بميزان الصواب، يموج فى حواشيه رونق الصفاء لفظا وتركيبا - قبله الفهم والتذ به السمع، وإذا ورد على ضد هذه الصفة صدى الفهم منه وتأذى السمع به تأذى الحواس بما يخالفها»[1]

فهذا الصنف لا يتضح من مفهوماته الأدبية موقفه الصريح من مشكلة الطبع والصنعة؛ لأن تحسين النظم من مفهومات الصنعة، والسلامة من جنف التأليف، وقبول الفهم من مفهومات الطبع، لأنه يهدف إلى الصدق، والتذاذ السمع من مفهومات الصنعة التى تتلقاها أول ما تتلقاها الحواس فتتأذى بها أو تلتذ. ومن هنا كانت عبارة عامر بن عبدالقيس: «الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت فى القلب وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان»[2].

هذا هو الصنف الأول من الناس عند المرزوقى.

«ومنهم من لم يرض بالوقوف على هذا الحد فتجاوزه والتزم من الزيادة عليه تتميم المقطع، وتلطيف المطلع، وعطف الأواخر على الأوائل، ودلالة الموارد على المصادر، وتناسب الفصول والوصول، وتعادل الأقسام والأوزان، والكشف عن قناع المعنى بلفظ هو فى

---

(١) المرزوقى: مقدمة شرح ديوان الحماسة ص٥ والعبارة الأخيرة من هذا النص تذكرنا بكلام ابن طباطبا السابق، والمرزوقى ينقل عنه أحيانا نقلا صريحا ويذكر اسمه، وهو فى هذه المرة ينقل فكرته دون أن يشير إليه.

(٢) الجاحظ: البيان التبيين؛ جـ٣ ص٢٢٧.

والاختيار أولى، حتى يطابق المعنى اللفظ، ويسابق فيه الفهم والسمع.. [1] وواضح أن هذا الصنف الجديد يضيف قدراً من عناصر الصنعة إلى العناصر التى تطلبها الصنف الأول، ولكنه لا يتخذ موقفاً مخالفاً، ولا يقدم مفهوما جديداً. وفى الصنف الثالث يتمثل القول بالصنعة البديعية؛ فهذا الصنف قد «ترقى إلى ما هو أشد وأصعب، فلم تقنعه هذه التكاليف فى البلاغة حتى تطلب البديع من الترصيع والتسجيع والتطبيق والتجنيس، وعكس البناء فى النظم، توشيح العبارة بألفاظ مستعارة، إلى وجهة أخرى تنطق بها الكتب المؤلفة فى البديع[2]» وواضح من عبارة «ترقى إلى ما هو أشق وأصعب» أنه ليس صنفاً جديداً ولكنه صنف يضيف أيضاً قدراً جديداً من عناصر الصنعة البديعية إلى القدر الذى وقف عنده الصنفان السابقان، فهذه الأصناف الثلاثة جميعاً تأخذ بمبدأ الصنعة، بعضها يأخذ منه بالقليل فيجعل بجانبه مجالا للطبع، وبعضها يزيد على هذا القليل قدراً، ولكنه ما يزال يهتم بالمعنى وبالفهم. هذا البعض الأخير هو الذى أخذ بمبدأ الصنعة كله، فاستنفد كل عناصرها.

أما الصنف الرابع فهو، من قصد فيما جاش به خاطره إلى أن يكون استفادة المتأمل له، والباحث عن مكنونه من آثار عقله أكثر من استفادته من آثار قوله أو مثله، وهم أصحاب المعانى، فطلبوا المعانى المعجبة من خواص أماكنها، وانتزعوها جزلة عذبة، حكيمة طريفة، أو رائقة بارعة، فاضلة كاملة، لطيفة شريفة، زاهرة فاخرة، وجعلوا رسومها أن تكون قريبة التشبيه لائقة الاستعارة صادقة الأوصاف » [3]، فعبارته «وجعلوا رسومها ... إلخ» تؤدى أحد مفهومات مذهب الطبع أداء صريحاً. وأما ما سبقها فإنه يتضمن مفهوم «أصحاب المعانى». وأمام هذا المفهوم يقف الإنسان متردداً إذا ماذكر أن أبا تمام كان قمة من قمم الصنعة البديعية؛ وكان مع ذلك يعد فى معسكر أصحاب المعانى. والواقع أن مفهوم أصحاب المعانى ليس واحداً؛ فأبو تمام من أصحاب المعانى بمعنى أنه كان من أصحاب الصناعة المعنوية، وهى تقابل الصناعة اللفظية؛ فمذهبه إذن كان يأخذ بالصناعتين [4]. فى

---

(٢) المرزوقى: المصدر نفسه؛ ص ٥.

(٣) المرزوقى: نفسه ص ٥ ، ٦

(١) نفسه ص ٦.

(٢) نفهم ذلك بسهولة من عبارة الآمدى: «أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، ثم اتبعه أبو تمام واستحسن مذهبه.. فسلك طريقا وعراً، واستكره الألفاظ والمعانى، ففسد شعره..» راجع الموازنة ص١٣.

حين نجد البحترى يأخذ نفسه بالصناعة اللفظية فحسب، وهذا ما أشرنا إليه من قبل، أما المعانى فيجرى فيها على طبيعته دون استكراه. وهناك المفهوم الثانى لأصحاب المعانى وهم أولئك الذين يتطلبون المعانى المعجبة الصادرة عن طبع لا عن صنعة، الواضحة السهلة؛ لا الغامضة الصعبة. وفى النص ما يحدد لنا المقصود من هذين المفهومين فى قوله: «المتأمل له» والباحث عن مكنونه ... إلخ»، فالتأمل والبحث والتفتيش عن المعانى لا يحدث إلا فى حالة ما إذا كانت هناك صناعة معنوية ألبست المعنى شيئا من الغموض كما هو الشأن فى شعر أبى تمام مثلا. وإذن فقد لفق المرزوقى لهذا الصنف الرابع مفهوما جمع فيه بين المهتمين بالصناعة المعنوية وبين الآخذين بالصورة المتوسطة للصناعة اللفظية. ومعنى هذا أن اختلاف مقادير المستعمل من عناصر الصنعة اللفظية دائما والمعنوية أحيانا هو الذى أعطانا أصنافاً متعددة، ولكن هذه الأصناف لا تمثل كما قلنا اتجاهات مختلفة فى فهم الأدب، بل تشترك جميعها فى مفهوم الصنعة، قل أخذها به أو أكثر. وهنا نعود لنؤكد النتيجة التى انتهينا إليها فى الفقرة السابقة (أ) وهى أن مذهب الصنعة هو الذى كان سائداً فى الشعر العربى على تفاوت بين الناس فى الأخذ بهذا المذهب، ولم يبق لما سمى بالطبع إلا مجال محدود.

(جـ) ولاشك أن مفهوم الأدب فى الأمة هو الذى يحدد لنا موقف النقاد واتجاههم. فما الصورة التى كانت صدى لهذا المفهوم عند النقاد؟ سبق أن رأينا أن عناصر الصناعة لم تكن ظاهرة للشعراء منذ اللحظة الأولى، وإن كانوا قد مارسوها فى شعرهم، ولذلك كان النقد يتخذ مثل هذه الصورة، فالنقاد يتذوقون وفقاً لطبيعتهم أو ما سمى بالسلّيقة، وتصدر أحكامهم نتيجة لذلك، بالجودة أو الرداءة فى صورة عفوية وإن كانت فى واقع الأمر لها أساسها الجمالى الدفين فى نفس الناقد. وليست هذه الصورة قاصرة فى تاريخ النقد الأدبى عند العرب على فترة ما قبل الإسلام، بل تكاد هذه الصورة تمثل موقف الحكم الجمالى الشعبى فى كل فترة وكل مكان. ولاننسى أن كثيراً ممن كانوا يتخذون هذا الموقف كانوا شعراء قل نصيبهم من الشعر أو كثر.

ويدرس العلماء الشعر فيصبح علماً من العلوم العربية له أقسام [1]، ولكن هذه الأقسام

---

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر؛ تحقيق كمال مصطفى سنة ١٩٤٨، ص٩.

لم تكن تتعدى البحث فى طبيعة الشعر إلى الكلام فى قيمه الفنية مما يمكن أن يكون أداة طيعة فى أيدى النقاد. ويبحث قدامة فى مخلفات سابقيه فلا يجد أحداً وضع فى نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتاباً، وكان الكلام فى هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام المعدودة [1]، وأمام هذا الإحساس بخلو الميدان من كتاب يتحدث إلى الناس عن الجودة والرداءة، راح قدامة يؤلف كتابه القيم «نقد الشعر».

وهذه المحاولة لها خطورتها فى الدلالة على اتجاه النقد العربى، ذلك أنها محاولة تصدر عن كاتب مفكر لا عن شاعر، ومعنى هذا أن مشكلة الرداءة والجودة أو القبح والحسن ستخرج عن إطار الإحساس الفردى فيصبح هذا الإحساس ذاته موضوعاً للدرس. ولكن ينبغى ألا نتفاءل هنا، فإن محاولة قدامة لم تكن لتأخذ على عاتقها تحليل الشعور الجمالى، ولكنها حاولت أن تضع القواعد التى تضبط هذا الشعور، فتجعل من السهل التعبير عنه فى حالة ما إذا تعرض الإنسان لحكم نقدى. ومن ثم وجدت القواعد الموضوعية للعمل الأدبى. ومهما قيل فى قيمة هذه القواعد فإنها كانت على كل حال وسيلة فعالة فى إيجاد الناقد الذى يعرف كيف يحكم على العمل الأدبى وفقاً لمفهومات واضحة. ومن ثم يقول المرزوقى: «ثم سألتنى.. عن قواعد الشعر التى يجب الكلام فيها وعليها حتى تصير جوانبها محفوظة من الوهن. وأركانها محروسة من الوهى، إذ كان لا يحكم للشاعر أو عليه بالإساءة أو بالإحسان إلا بالفحص عنها وتأمل مأخذه منها [2]»

وإذن فقد وجدت القواعد الموضوعية للعمل الأدبى الجميل، وهو يقوم بحسبها ولسنا نريد أن نتعرض هنا لحكم تاريخى على هذه القواعد ، وكيف أنها قد تكون وقفت ضمن الحوائل التى حالت دون تطور فن الأدب عند العرب، ولكن الذى نستطيع أن نلاحظه هو أن الاتجاه العام للأدب العربى نحو الصنعة كان يحتم قيام مثل هذه القواعد، لأنه يكفى أن ينتقل العمل إلى صنعة حتى تكون قاعدة. ومن ثم كان الاتجاه العام إلى أن الجمال موضوعى فى العمل الفنى، وأن هذا الجمال كامن فى العمل الأدبى ويستطيع أن يكشفه مهرة هذه الصنعة، كما يستطيع ذلك الخبير بها.

---

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى سنة ١٩٤٨.

(٢) المرزوقى: مقدمته لشرح ديوان الحماسة ص٣.

ولا شك أن هذه القواعد قد منعت من تلك الفوضى النقدية التى يصورها لنا المرزوقى حين يقول : «وزعمت .. أنك مع طول مجالسك لجهابذة الشعر والعلماء بمعانيه والمبرزين فى انتقاده لم تقف من جهتهم على حد يؤديك إلى المعرفة بجيده ومتوسطه ورديئه، حتى تجرد الشهادة فى شئ منه، وتثبت الحكم عليه أو له، آمنا من المجاذبين والمدافعين، بل تعتقد أن كثيراً مما يستجيده زيد يجوز ألا يطابقه عليه عمرو، وأنه قد يستحسن البيت ويثنى عليه ثم يستهجن نظيره فى الشبه لفظاً ومعنى حتى لا مخالفة، فيعرض عنه إذا كان ذلك موقوفاً على استحلاء المستحلى واجتواء المجتوى .. »[1] فكان لابد إذن من وضع حد للجيد والمتوسط والردئ، منعاً من تلك الفوضى فى الأحكام التى ترجع إلى ذوات الأشخاص، وإلى استحلائهم أو اجتوائهم.

ومعنى هذا أنه كان هناك الموضوعيون فى أحكامهم وهم عامة المتذوقين. وإذن فقد وجد النقد الجمالى بمعناه الخاص فى محيط هؤلاء النقاد الموضوعيين (ويدخل فى عدادهم بطبيعة الحال البلاغيون)، وكان النقد الجمالى بمعناه العام فوضى فى ميدان عامة المتذوقين.

على أن الموقف لم يكن على هذا النحو من الحدة : قوم يقولون بموضوعية الصفات الجميلة وقوم يقولون بذاتيتها، بل كثيراً ما نلحظ الإلحاح، علي اشتراك الجانبين فى الحكم النقدى. ويتضح ذلك فى أحكام المفاضلة، فنجد أن المفاضلة تقوم على أساس عناصر موضوعية وعناصر ذاتية، وإذا نحن وقفنا عند المفاضلة بين أبى تمام والبحترى مثلا وجدنا الآمدى يقول : «وإن طالبت بالعلل والأسباب التى أوجبت التفضيل فقد أخبرتك .. بما أحاط به علمى من نعت مذهبهما وذكر مطلوبيهما فى سرقة معانى الناس وانتحالها، وغلطها فى المعانى والألفاظ، وإساءة من أساء منهما فى الطباق والتجنيس والاستعارة ورداءة النظم وأضطراب الوزن وغير ذلك ...»[2].

هذه الأمور الأربعة هى التى أقام عليها الآمدى المفاضلة بين شعر وشعر، وهى جميعها أمور مادية ملموسة يمكن معرفتها بالدرس والتعلم، فهى تتصل بقواعد عامة للشعر.

---

(١) المرزوقى : نفسه ص ٤.

(٢) الآمدى. الموازنة، ص ٣٨٣.

ولكن المعرفة بهذه الأمور لاتكفى وحدها أو لا تكفى معرفتها فيصبح العارف بها ناقداً له خطره. ولذلك يعطى الآمدى أهمية خاصة للاستعداد الشخصى، وللطبع السليم الذى لايخطئ فى تلقى هذه الأمور

وإذا كنا قد سبق أن فسرنا مفهوم الطبع السليم بأنه سلامة الحواس كان هذا الجانب تأكيداً لموضوعية الجميل، وأن العناصر الموضوعية لجمال الجميل تحتاج إلى الإحساس السليم الذى يدركها، تماما كما تحتاج رائحة التفاحة إلى الأنف السليم الذى يدركها ولذلك يضيف الآمدى بعد هذه الأمور الموضوعية قوله : «ويبقى مالم يمكن إخراجه إلي البيان ولا إظهاره إلى الاحتجاج، وهى علة مالا يعرف إلا بالدربة ودائم التجربة وطول الملابسة، وبهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت قريحته وقلت دربته، بعد أن يكون هناك طبع فيه تقبل لتلك الطباع وامتزاج، وإلا لا يتم ذلك». [١]

ففى المفاضلة جانب موضوعى وجانب ذاتى، جانب موضوعى يقوم وفقاً لقواعد الشعر، وجانب ذاتى يقوم على مدى استعداد الشخص لتطبيق هذه القواعد، وكل هذا يؤيد لنا الفهم العام للجمال عند العرب، وهو أنه صفات تتحقق فى الأشياء الجميلة، ويكون القبح تبعاً لذلك هو سلب هذه الصفات.

وقد ترتب على ذلك أن أصبح الحكم الجمالى البحت خبرة جمالية خاصة، كما أصبح الحكم الجمالى العام طبعا واستعداداً. ويؤيد القضية الأولى أنه قيل لخلف الأحمر : إنك لا تزال ترد الشئ من الشعر، وتقول: هو ردئ ، والناس يستحسنونه! فقال: إذا قال لك الصيرفى إن هذا الدرهم زائف فاجهد جهدك أن تنفقه فلا ينفعك قول غيره إنه جيد [٢]» ويؤيد الثانية قول القاضى الجرجانى «وملاك الأمر فى هذا الباب خاصة ترك التكلف ورفض التعمل والاسترسال للطبع وتجنب الحمل عليه والعنف به. ولست أعنى بهذا كل طبع، بل المهذب الذى قد صقله الأدب وشحذته الرواية وجلته الفطنة، وألهم الفصل بين الردئ والجيد، وتصور أمثلة الحسن والقبح» [٣]

---

(١) الآمدى نفسه

(٢) الآمدى نفسه ص ٣٨٥

(٣) القاضى الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه، ط صبيح سنة ١٩٤٨ ، ص ١٩

وهذه العبارة الأخيرة تبدو خطيرة، ويكاد يخيل للإنسان أن الجرجانى يكاد يقول بنظرية المثل الجمالية الخارجية التى تتكشف للنفس المهذبة فتحدث فيها على صورة إلهام، ولكن لا ننسى أنه يتحدث عن الطبع، وهو يريد أن يميز هذا الطبع نوعا من التمييز، فهو الطبع السليم فى المفهوم العام، وهو الطبع الذى فيه تقبل للطباع عند الآمدى، وهو هذا الطبع المهذب المصقول الفطن الملهم عند الجرجانى. وأحسب أن «تصور أمثلة الحسن والقبح، لا يعنى أكثر من المعرفة التامة بالصفات الموضوعية للحسن والقبح، ومن ثم يتحقق فى الحكم الجمالى تكامل بين موضوعية العمل الأدبى وتبين ذاتية المتلقى[١]، ولكنها الذاتية المقيدة من قبل بالقواعد الموضوعية. وعند الآمدى نص طريف يطور لنا هذه القضية، ويقول «.. إنى أدلك علي ماتنتهى إليه البصيرة والعلم بأمر نفسك فى معرفتك بأمر هذه الصناعة (يعنى صناعة الأدب) أو الجهل بها ، وهو أن تنظر ما أجمع عليه الأئمة فى علم الشعرمن تفضيل بعض الشعراء على بعض، فإن عرفت علة ذلك فقد علمت، وإن لم تعرفها فقد جهلت، وذلك بأن تتأمل شعر أوس بن حجر والنابغة الجعدى، فتنظر من أين فضلوا أوسا، وتنظر في شعر كثير بن عبد الرحمن وبشر بن أبى خازم وتميم بن أبى بن مقبل، فتنظر من أين فضلوا كثيراً. وأخبرنى بعض الشيوخ عن أبي العباس ثعلب عن ابن الأعرابى عن المفضل أن سائلا سأله عن الراعى وذى الرمة أيهما أشعر، فصاح عليه صيحة منكرة، أى لا يقاس ذو الرمة بالراعى. وكذلك غير المفضل لا يقيسه به ولا يقارب بينهما، فتأمل أيضا شعر هذين فانظر من أين وقع التفضيل، فهذا الباب أقرب الأشياء لك إلي أن تعلم حالك فى العلم بالشعر ونقده، فإن علمت من ذلك ما علموه، ولاح لك الطريق التى بها قدموا من قدموه وأخروا من أخروه فثق حينئذ بنفسك، واحكم يستمع حكمك، وإن لم ينته بك التأمل إلى علم ذلك فاعلم أنك بمعزل عن الصناعة[٢]»

وفى هذا النص من الوضوح والبيان مالا وضوح بعده أو بيان.

على أن تطور الموقف الجمالى كاد يشكك فى قيمة القواعد الموضوعية لجمال الجميل. ذلك أن التمييز بين الجميل والقبيح ليس فى حاجة كبيرة إلى ذلك الحس عندما يراد التفضيل بين جميل وجميل. فالجميل عند العرب درجات، وكذلك القبيح، وهناك الوسيط أو

(١) راجع رأى جون ليرد ، الباب الأول من هذا الكتاب، الفصل الثالث.

(٢) الآمدى : الموازنة ص ٣٨٧ ، ٣٨٨.

المحايد الذى سبق أن رأينا جرين Green يقول به. فلو أن الجميل كان درجة واحدة لما أخطأ الناقد الموضوعى فى حكمه، ولكن ماذا يكون الوضع عندما يكون هناك جميلان أحدهما : يفوق الآخر، بماذا نفرق بين جميل وجميل؟

للتفريق بين جميل وجميل يبدو أن العمل يكون شخصيا بحتا، بمعنى أنه ليست هناك قاعدة تفرق بين الجميل والجميل، وإنما يعتمد هذا التفريق على الطبع والفطنة والدربة، كما هو الشأن فى سائر الصناعات، لا يمهر فيها ويكون خبيرا بأمورها إلا من لابسها وطالت فيها تجربته وتربى عليها إحساسه، هذه اللمحة نجدها عند الآمدى ونجدها من قبل عند ابن سلام، ونجدها بعد ذلك عند الجرجانى. والحجة التى تكررت دائما في تصوير هذه القضية هى : «أنه قد يكون فرسان سليمان من كل عيب، موجود فيهما سائر علامات العتق والجودة والنجابة، ويكون أحدهما أفضل من الآخر بفرق لا يعلمه إلا أهل الخبرة والدربة الطويلة. وكذلك الجاريتان البارعتان فى الجمال، المتقاربتان فى الوصف، السليمتان من كل عيب، قد يفرق بينهما العالم بأمر الرقيق حتى يجعل فى الثمن بينهما فضلا كبيراً، فإذا قيل له وللنخاس من أين فضلت أنت هذه الجارية علي أختها، ومن أين فضلت أنت هذا الفرس على صاحبه، لم يقدر على عبارة توضح الفرق بينهما، وإنما يعرفه كل واحد منهما بطبعه وكثرة دربته وطول ملابسته، وكذلك الشعر، وقد يتقارب البيتان الجيدان النادران فيعلم أهل العلم بصناعة الشعر أيهما أجود إن كان معناهما واحدا، أو أيهما أجود فى معناه إن كان معناهما مختلفاً[1]».

ولو أن النظرة الجمالية وقفت لدى نقاد العرب عند هذا الحد لكان الخطب هينا؛ فإننا نستطيع أن نفسر هذا الموقف بمنتهى البساطة إذا نحن أرجعناه إلي النظرية العامة. فكون الأشياء الجميلة تتفاوت مهما يكن هذا التفاوت ضئيلا لا يتنافى مع المفهوم العام، لأن هذا معناه أن الأشياء تكون جميلة بمقدار ما يتحقق فيها من العناصر الموضوعية للجميل، المفروضة فى مثلها، فجمال الجميل بهذا المعنى يتوقف على مقدار أخذه من هذه العناصر. والناقد حين يفضل جميلا على جميل فإنه يستغل خبرته بهذه العناصر الموضوعية اللازمة، فيتبين مدى تحققها فى هذا وتحققها في ذاك، ثم هو يحكم آخر الأمر بحسب مايلمسه من

---

(١) لآمدى : الموازنة ص ٣٨٤ – ٣٨٥

تفاوت بينهما في الاشتمال على الصورة الكاملة لهذه العناصر اللازمة أو المفروضة في كل منهما .

ولكن التحول الذي قد يبدو خارجا على الفهم العام هو ماتمثل عند القاضي الجرجاني حيث نجده يقول: «وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن وتستوفي أوصاف الكلام، وتذهب في الأنفس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلق بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم - وإن قاسيت واعتبرت، ونظرت وفكرت - لهذه المزايا سببا، ولما خصت به مقتضيا .

ولو قيل لك : كيف صارت هذه الصورة، وهي مقصورة عن الأولى في الإحكام والصنعة، وفي الترتيب والصيغة، وفيما يجمع أوصاف الكمال وينتظم أسباب الاختيار، أحلى وأرشق، وأحظى وأوقع - لأقمت السائل مقام المتعنت المتجانف، ورددته رد المستبهم الجاهل، ولكان أقصى ما في وسعك، وغاية ما عندك، أن تقول: موقعه في القلب ألطف، وهو بالطبع أليق، ولم تعدم مع هذه الحال معارضاً يقول لك: فما عبت من هذه الأخرى؟ وأي وجه عدل بك عنها؟ ألم يجتمع لها كيت وكيت؟ وتتكامل فيها ذيه وذيه؟ وهل للطاعن إليها طريق؟ وهل فيها لغامز مغمز؟ يحاجك بظاهر تحسه النواظر، وأنت تحيله على باطن تحصله الضمائر»(1)

فكأن الجرجاني يريد أن يقول إن ما كان موافقاً للقواعد الجمالية والمقاييس الموضوعية لا يكون حتما جميلا، بل قد يخل الشئ بهذه القواعد، ولكنه يكون أعلق بالقلب وكأن الجمال عنده كامن في البواطن لا ظاهر فوق السطوح، وكأن إدراكه في مكامنه موكل إلى الضمائر التي تتغلغل إلى البواطن. فالجمال إذن صلة بين بواطن الأشياء والنفس البشرية، وليس بين سطوحها وحواس الإنسان. وكأن الجميل ما علق بالقلوب وإن كان في ظاهره قبيحا .

وهناك صورة طريفة تمثل لنا هذا الموقف تصويراً عملياً في قول الشاعر عن قلبه:

«ويرحم القبح فيهواه»

---

(1) الجرجاني : الوساطة ص ٥.

فهذا الموقف الجمالى طريف ولاشك، وهو يرد الجمال إلى مفهومات نفسية لا إلى خصائص موضوعية. وهذا هو مفهوم الجرجانى. ولكن هل يمكن أن يكون معنى هذا أن السطح الجمالى لا قيمة له على الإطلاق؟ وأن الشكل القبيح قد يبدو جميلا إذا هو استطاع أن يثير فينا شعوراً؟

كانت هذه كلها مقدمات فلسفة جمالية رائعة فى النقد العربى، تتيح للأدب أكبر قدر من الحرية فى التعبير عن نفسه دون عناية بالقيود الخارجية المفروضة. كانت تتيح لأدب التجربة الحرة أن يلقى مكانا فى الأدب العربى. ولكن يبدو أن مفهوم الصنعة، وما يلحقه من مفهومات، قد حال دون تنمية هذه النظرة، والبناء على هذه المقدمات. وكأن الفكر العربى كان مشدوداً شداً إلى تلك القيود الموضوعية، وهو لا يسمح لنفسه بالانفلات منها حتى يعود إلى التشبث بها مرة أخرى. فيروى لنا قدامة أن خالد بن أبى ذؤيب الهذلى قال:

لعلك إما أم عمرو تبدلت سواك خليلا شاتمى تسخيرها

فهذا مزاحف فى كاف سواك، ومن أنشد خليلا سواك كان أشنع. قال. كان الخليل ابن أحمد رحمه الله يستحسنه فى الشعر، إذا قل منه البيت والبيتان، فإذا توالى وكثر فى القصيدةسمج.

قال إسحق: فإن قيل كيف يستحسن وهو عيب؟ قلنا: قد يكون مثل هذا الحول واللثغ فى الجارية، يشتهى القليل منه، فإن كثر هجن وسمج. والوضح فى الخيل يشتهى ويستظرف خفيفه، كالغرة والتحجيل، فإذا فشا وكثر كان هجنة ووهنا.[1] فالخروج على القاعدة يبدو جميلا فى الشعر، والخروج على الطبيعة قد يكون جميلا فى الإنسان وغيره، ولكنه ما يزال خروجاً مقيداً نعود بعده إلى الطبيعة أو القاعدة.

وتنتكس الفكرة عند الجرجانى نفسه فإذ به يجعل المرجع فى الحكم الجمالى لأهل الصنعة، فهم الذين يستطيعون كشف الجمال الباطن بما كسبوا من خبرة ودراية فيقول: «والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى فى الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة. وقد يكون الشئ متقنا

(١) قدامة : نقد الشعر ص ١٨، وابن سلام : طبقات الشعراء ص ١٩، يروى نفس الحكم على الإقواء فى الشعر.

محكما ولا يكون حلواً مقبولا. ويكون جيداً وثيقاً وإن لم يكن لطيفا رشيقا. وقد نجد الصورة الحسنة والخلقة التامة مقلية ممقوتة، وأخرى دونها مستحلاة مرموقة. ولكل صناعة أهل يرجع إليهم فى خصائصها، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها.» [١] فهذا معناه أن الصورة غير الكاملة قد تبدو أجمل من الصورة الكاملة، لأنها تثير فينا شعور الرحمة مثلا كما قال الشاعر، أو تثير فينا أى شعور، فى حين أنه قد لا نحس أى إحساس مثير أمام الصورة الكاملة المتقنة. وإلى هنا تنتهى روعة هذه النظرة، لأنها تعود فترد السبب فى هذا الموقف الجمالى إلى أمور يعرفها الخبراء بصنعة الأدب.

على أن الجرجانى يستخدم مفهوم «الرشاقة» بإزاء مفهوم الجمال. رأينا ذلك فى عبارته السابقة، أن الشئ قد يكون جيدا وثيقا وإن لم يكن لطيفا رشيقا، وأن الرشاقة هى التى تجعل الشئ يجد طريقه إلى القلب. ويتضح ذلك أيضاً فى قوله: «إذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب، وعظم غنائه فى تحسين الشعر، فتصفح شعر جرير وذى الرمة فى القدماء، والبحترى فى المتأخرين، وتتبع نسيب متيمى العرب ومتغزلى أهل الحجاز، كعمر وكثير وجميل ونصيب وأضرابهم، وقسهم بمن هو أجود منهم شعراً وأفصح لفظا وسبكا، ثم انظر واحكم وأنصف، ودعنى من قولك : هل زاد على كذا، وهل قال إلا ما قاله فلان؟ فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم[٢]». وهذا معناه أن الجرجانى كان يقف ضد الصنعة؛ لأن الرشاقة معناها حرية الحركة، واللفظ الرشيق هو اللفظ غير المستكره، ويتضح ذلك من أسماء الشعراء الذين ذكرهم الجرجانى. فإذا كان الشئ رشيقا وهو ليس متقنا فإنه يتمتع بالحرية، ولا يخضع لأى قيد أو قاعدة تحدد حركته. وكأن القاضى الجرجانى يركز اهتمامه هنا على اللفظ فى مظهره، أو على الصورة الخارجية؛ فالصورة المصنوعة المحكمة الصنعة قد تبدو جميلة، ولكن الصورة الطبيعية تبدو أرشق، ورشاقتها هى التى تصل بها إلى القلب. الصورة المحكمة تتلقاها الحواس، والصورة الرشيقة تقع فى القلب، الصورة المحكمة صناعة والرشيقة طبع، والإحكام والرشاقة من صفات الصورة، فهى صفات للتعبير، وليست صفات للمعبر عنه، أو التجربة.

---

(١) القاضى الجرجانى : الوساطة ص ٧٧.

(٢) القاضى الجرجانى : الوساطة ، ص ١٩.

وإذن فرغم الالتفات السابق الذى التفته الجرجانى إلى بواطن الصور نجده يعود ليكون جماليا بحتا أو جماليا شكليا، حتى عندما يفضل الرشاقة على الجمال، ولا يعطى التجربة أى أهمية. وسيتضح ذلك من مذهبه عندما نتعرض لقيمة المحتوى فى الفصل التالى.

وحتى عبدالقاهر الجرجانى لم يتحول مفهوم الصنعة، وإن تحول المفهوم الجمالى تحولا آخر. فهو يقول: «إنك لن تعلم فى شئ من الصناعات علما تمر فيه وتحلى حتى تكون ممن يعرف الخطأ فيها من الصواب، ويفصل بين الإساءة والإحسان، بل حتى تفاضل بين الإحسان والإحسان، وتعرف طبقات المحسنين [(١)]، أو يقول: إن هذا النظم الذى يتواصفه البلغاء وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله صنعة يستعان عليها بالفكرة [(٢)].

والتحول الذى نجده عند عبدالقاهر هو أنه لم يتصور الألفاظ فارغة من المحتوى. فإذا هى كانت كذلك لم تكن لها من حيث ظاهرها أى قيمة والأديب لا يهتم فى الحقيقة بألفاظه، وإنما يهتم بمعانيه . فالشكل الخارجى مستقلا عن المحتوى، أو الشكل المحض، لا يخلق مواقف جمالية مختلفة، إنه يتأدى إلى الحواس. وعمل الحواس واحد عند الجميع. ولذلك يقول: لو كان القصد بالنظم إلى اللفظ نفسه دون أن يكون الغرض ترتيب المعانى فى النفس ثم النطق بالألفاظ على حذوها لكان ينبغى ألا يختلف حال اثنين فى العلم بحسن النظم أو غير الحسن فيه، لأنهما يحسان بتوالى الألفاظ فى النطق إحساساً واحداً، ولا يعرف أحدهما فى ذلك شيئا يجهله الآخر [(٣)]. ولذلك يربط عبدالقاهر بين السطح الخارجى والدلالة، أو لنقل ببساطة بين اللفظ والمعنى، ولكنه يجعل السطح يتكيف بحسب تكيف الدلالة النفسية، أو لنقل ببساطة أيضاً إنه يجعل اللفظ تابعا للمعنى. ولكن عبدالقاهر ليس انطباعيا كما قد يبدو، لأنه قد ركز فى دراسته على الاهتمام بما بين السطح والمحتوى من علاقات، بل ربما انتهى به الأمر إلى أن يجعل العلاقات التى تقوم بين عناصر السطح هى نفسها ذلك المحتوى. ولذلك لم يتصور عبدالقاهر ذلك الانفصال بين مفهوم اللفظ والمعنى عند القدماء، ومحال عنده أن يقوم اللفظ على حدة [(٤)]، «فإن قيل فماذا دعا القدماء إلى أن

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ، ط المنار ٢ ، ص٣٠.

(٢) عبد القاهر : نفس المرجع ، ص ٤١.

(٣) عبد القاهر : نفس المرجع والصفحة.

(٤) عبد القاهر : دلائل الإعجاز ص ٤٩.

قسموا الفضيلة بين المعنى واللفظ فقالوا: معنى لطيف ولفظ شريف، وفخموا شأن اللفظ وعظموه حتى تبعهم فى ذلك من بعدهم، وحتى قال أهل النظر: إن المعانى لا تتزايد وإنما تتزايد الألفاظ، فأطلقوا كما ترى كلاما يوهم كل من يسمعه أن المزية فى اللفظ؟ قيل له: لما كانت المعانى إنما تتبين بالألفاظ، وكان لا سبيل للمرتب لها والجامع شملها إلى أن يعلمك ما صنع فى ترتيبها بفكره إلا بترتيب الألفاظ فى نطقه تجوزا، فكنوا عن ترتيب المعانى بترتيب الألفاظ، ثم بالألفاظ بحذف الترتيب، ثم أتبعوا ذلك من الوصف والنعت ما أبان الغرض وكشف عن المراد كقولهم: «لفظ متمكن» يريدون أنه بموافقة معناه لمعنى ما يليه كالشئ الحاصل فى مكان صالح يطمئن فيه. ولفظ قلق ناب [1]...» إلخ.

كيف يتلاءم هذا الموقف ومفهوم الصنعة العام الذى أخذ به عبدالقاهر كذلك؟ إن عبدالقاهر لم ينكر قيمة الشكل ولا ما فيه من نظام (نظم)، ولكنه لم يشأ أن يحول مفهوم الفن إلى مجرد صورة جامدة لا حياة فيها ... ومحاولة عبدالقاهر فى الواقع محاولة لبث الروح فى الشكل الجميل الذى لا روح فيه مع ذلك. فالخطوط ليست مجرد خطوط، والصور ليست مجرد صور، ولكنها ليست آلية كذلك، وإنما هى صناعة تسندها الروح، أو هى صنعة يستعان عليها بالفكرة كما يقول عبدالقاهر نفسه.

ومعنى هذا أن كل التحولات فى الموقف الجمالى كانت تخرج من المفهوم العام لا لتسير فى خط مستقيم، ولكن لتدور حول نفسها فتنتهى بذلك - شاءت أو لم تشأ - إلى هذا المفهوم العام مرة أخرى، فضاعت كل محاولة لإحياء الروح فى العمل الأدبى، سواء بإدخال عنصر الفكرة أو الحرية.

والخلاصة أن مفهوم الجمال عند الشعراء وعند المفكرين وعند النقاد العرب إدراك حسى؛ فالحواس هى التى تدرك الجمال. وهناك الجمال المعنوى الذى يدرك بالبصيرة، ولكن لما كان العمل الأدبى فى الواقع عملا محساً، فقد انصرفت الأغلبية إلى الاهتمام بالجمال الشكلى الذى يتأدى إلى الحواس فيلذها أو يؤذيها. وكان قصارى العمل الأدبى الناجح أن يحدث اللذة. وقد أمكن ضبط القواعد التى تتحكم فى الشكل فأصبحت هى قواعد الصنعة. والذين اهتموا بالتأمل كالآمدى، أو الحرية كالقاضى الجرجانى، أو الفكرة كعبدالقاهر، لم

---

(١) عبد القاهر : نفس المرجع ص ٥٠ - ٥١.

يخرجوا من قيود الصنعة، ولكنهم أضافوا إليها ما يدرك بالبصيرة فخففوا من وطأة هذه القيود، وبعثوا فى تلك القواعد شيئاً من الروح، ولكنهم كانوا يبدأون دائما من منطقة الجمال الشكلى أو الظاهرى [1]، أو الجمال الحر [2] الذى يمتع دون مفهوم ودون غاية.

هذه هى الصورة الغالبة، وهى واضحة بصفة خاصة فى محيط النقاد والبلاغيين، ولكنها لا تنفى جانب الذاتيين، بل ربما كان هؤلاء يمثلون كل من تطلب فى العمل الفنى غاية بعينها... وسنفصل فى الفصل التالى عناصر الموقفين، وسنصور الأسس الجمالية التى تمثلت عند كلا الفريقين.

---

(١) راجع مفهوم فلف فى الفصل الثانى فى الباب الأول.

(٢) راجع مفهوم كَانْت فى نفس الفصل.

الفصل الثانى

الأسس الجمالية فى النقد العربى

لعله قد اتضح فيما سبق أن النقد الأدبى عند العرب كان يسير موازياً للإنتاج الأدبى، متخذاً نفس الاتجاه، وإن كان يبدو متخلفا عنه، وقد غلب على الأدباء اعتبار الجمال في الشكل، فى اللفظ وفى العبارة، فاهتموا بهذا الجمال الظاهرى. وراح النقاد يكشفون عن عناصر هذا الجمال الظاهرى ويبينونها للأدباء والمتأدبين. ويأخذ هؤلاء منها بدورهم فتتفاوت أنصبتهم، وتتفاوت بالتالى درجاتهم من الإحسان، أما القلة فهم الذين كلفوا أنفسهم البحث والتفتيش عما وراء الأشكال الظاهرة.

ونود هنا أن نعود إلي مفهوم الصورة الأولى والصورة الثانية فى العمل الفنى. فكل عمل فنى له سطح هو إما يسمى بالسطح الجمالى، وهو المقصود بالصورة الأولى، ووراء هذا السطح شئ يفهم أو يحس، وهو المقصود بالصورة الثانية. وتطبيق هذا المفهوم فى فن التصوير وفن الموسيقى قد يكون سهلا، لأنه فى هذه الحالة تكون هناك صورة تشغل حيزاً واضحاً من المكان أو من الزمان يمكن أن تمثل الصورة الأولى، ويكون موضوع الصورة أو القطعة الموسيقية هو ما يمثل الصورة الثانية، ولكن يبدو فى الأمر شئ من الصعوبة. إذا نحن حاولنا تبين الصورة الأولى والصورة الثانية فى العمل الفنى اللغوى. ذلك أن اللغة ليست مكانية فتتحدد لنا المساحات، وليست كذلك زمانية فتتحدد لنا المسافات، ولكنها زمانية مكانية فى وقت معاً [1]. وكان المفروض فى هذه الحالة أن تتمثل فيها الصورتان المكانية والزمانية. وهذا ما تحقق ولكنه تحقق على نحو غريب، ذلك أن الصورة المكانية تنطبق فى هذه الحال تماماً على الصورة الزمانية فيخيل للإنسان كأن إحداهما قد ذهبت بمعالم الأخرى. ولكن الحقيقة أن الصورتين تتوازيان؛ فالذى يقرأ أو يستمع لقطعة من الشعر يتمثل له فى وقت واحد صورتان، صورة صوتية هى ما للألفاظ من امتداد منسق فى الزمان، وصورة مرئية (أو مفهومة) هى ما للفظ من دلالة على شئ، أو ما للألفاظ من دلالات على أشياء. فعندما

(١) راجع مفهوم زمكانية اللغة عند رتشارد ألبرت ولسن R.A. Wilson فى كتابه : "The Miraculous Birth of Language,. نشر فى Guild Books رقم ١٣. سنة ١٩٤١ ص ١٦٢ وما بعدها.

تقول «باب» مثلا فإن الصورة الأولى لهذا اللفظ تشمل التنسيق الزمنى الذى لصوت هذا اللفظ كما تشمل الدلالة المكانية على الباب. وعندما نقول «باب النجار مكسور» فإن الصورة الأولى لهذه العبارة تتمثل فى التنسيق الزمنى للعبارة كلها: با – بن – نج – جا – ر – مك – سو – رن» وفى الدلالة المكانية (المفهومة) للباب والنجار والكسر. ومن ثم لا تكون الصورة الأولى فى العمل اللغوى هى الصورة الصوتية فقط، بل إنها تشمل كذلك الصورة المكانية المفهومة.

فإذا كانت الصورة الثانية هى ماوراء السطح، فعلى أى شئ إذن تدل فى العمل اللغوى؟ كان طبيعيا أن يخيل إلينا أن الصورة الأولى فى اللغة لابد أن تكون فى تنسيقها الصوتى فحسب، ذلك أن الدلالة المكانية (أو المفهومة) للألفاظ هى المعانى التى تدل عليها هذه الألفاظ، ولكن الحقيقة وطبيعة اللغة كما رأينا تحتم أن يكون التنسيق الصوتى والدلالة المفهومة معاً، يمثلان الصورة الأولى في العمل اللغوى. وتظل الصورة الثانية هى مايفهم أو يحس وراء هذه الصورة بعنصريها. فإذا نحن رجعنا إلى المثال السابق «باب النجار مكسور» كانت الصورة الأولى كما رأينا، وكانت الصورة الثانية هى المعنى الذى وراء هذه الصورة الأولى بعنصريها الزمانى والمكانى، أى بصوتها الموسيقى ودلالتها المكانية، وليكن هذا المعنى هو السخرية مثلا، السخرية التى نحسها أو نفهمها وراء هذه العبارة، وإن كانت هى أبعد شئ عن العبارة. فليست السخرية فى «بابن نج جا .. إلخ» ولا فى الباب أو النجار أو الكسر. هذه العبارة حققت غاية هى السخرية، وهى الصورة الثانية للعبارة.

هكذا العمل الفنى اللغوى، معرفتنا بالدلالة المكانية له لاتعنى مطلقاً أننا فهمنا الهدف منه، وهو فى ذلك يعود فيتساوى مع العمل الفنى التصويرى؛ فنحن نرى فى الصورة مساحات، ونرى فى كل مساحة لونا، فهناك المساحة المجردة ونساويها هنا بالصورة الصوتية للغة، وهناك ما يملأ هذه المساحة من لون. وهذا اللون قد يكون أخضر أو أصفر أو أحمر أو غير ذلك من الألوان، ونساوى هذا بالصورة المكانية للغة. فإن هذا الحيز الزمانى فى لفظة «باب» يميزه شئ معروف هو الباب. (والفارق الوحيد بين الصورتين هو أن الحيز فى التصوير يمكن أن يملأ بأى لون من الألوان، فى حين أن الحيز الزمانى فى اللغة مرتبط دائما بشئ بذاته من الأشياء) فإذا كانت رؤيتنا لإحدى اللوحات التصويرية، وإدراكنا لمساحاتها، ومعرفتنا بما يملأ هذه المساحات من ألوان (أحمر ، أخضر ، أصفر) لا يعنى

مطلقا أننا فهمنا موضوع اللوحة ولا ما تهدف إليه، فكذلك الأمر فى العمل اللغوى؛ إدراكنا للمسافات الزمنية فيه، ومعرفتنا بما يملأ هذه المسافات من أشياء (الباب، النجار، الكسر..) لا يعنى مطلقاً أننا عرفنا الصورة الثانية فيه، فعرفنا ما يهدف إليه من سخرية مثلا.

ويترتب على هذا أن المعنى لا ينفصل عن اللفظ إذا كنا نتحدث عن معنى اللفظ بما هو عنصر من عنصرى الصورة الأولى. وهو ينفصل عنه إذا كنا نتحدث عن المعنى الذى يكون الصورة الثانية . هذا هو الأساس الذى نضعه أمامنا دائماً للفصل فى مشكلة اللفظ والمعنى؛ ذلك أننا سنجد أن فكرة الصورة الأولى، والصورة الثانية فى اللغة ستحل لنا الإشكال دائما، فسنجد أن الذين كانوا يربطون بين اللفظ والمعنى[1] كانوا يقفون عند الصورة الأولى ويعطونها الأهمية، والذين كانوا يفصلون بين اللفظ والمعنى كانوا يتكلمون عن مفهوم المعنى من حيث كونه يمثل الصورة الثانية، فيعطونه بدورهم أكبر الأهمية. فهؤلاء يحكمون حين يحكمون على الصورة الأولى، وأولئك يحكمون على الصورة الثانية.

ويترتب عليه كذلك أن تكون الصناعتان اللفظية والمعنوية اللتان عرفهما العرب عملا يحدث فى الصورة الأولى لا فى الصورة الثانية، ذلك أن الجناس والتشبيه كلاهما يتصل بالصورة الأولى، الجناس يتصل بالناحية الزمانية (الصوتية) والتشبيه أو الاستعارة تتصل بالناحية المكانية (المرئية أو المفهومة). فعندما نقول مثلا : كر محمد أسداً، فإن لفظتى محمد وأسد لهما دلالة مكانية (مرئية أو مفهومة)، أو عندما نقول : عض على إصبعه، فإن هذه الصورة يمكن أن نتصورها فنتمثل شخصا يعض على إصبعه، ولكن فهمنا لأن هذه الصورة فيها شخص وأن هذا الشخص له إصبع، وأنه يعض هذا الإصبع، لا يعنى بالضرورة أننا أحسسنا بإحساس الندم الذى أحس به، فالندم إذن هو الصورة الثانية لهذه الصورة اللغوية.

وإذا كنا نجد من النقاد من يتكلم عن نقد اللفظ ونقد المعنى (كقدامة ابن جعفر فى «نقد الشعر» مثلا)فإن ذلك ليس معناه أنه يتكلم عن نقد الصورة الأولى ونقد الصورة الثانية، وإنما يتكلم فى الواقع عن نقد الصورة الأولى بمظهريها الزمانى والمكانى. والذين ثاروا على معانى أبى تمام لم يثوروا على الصورة الثانية وإنما ثاروا على

---

(١) عبد القاهرالجرجانى يمثل هذا الاتجاه.

العنصر المكانى (المرئى أو المفهوم) من الصورة الأولى، وهنا يدخل اعتبار جديد هو علاقة العناصر الزمانية فيما بينها، وكذلك علاقة العناصر المكانية، ثم علاقة العناصر الزمانية فى مجموعها بالعناصر المكانية. ذلك أن الذين ينقدون الألفاظ إنما هم ينقدون العلاقات بين العناصر المكانية، فإذا لم يرض أحد عن لفظة «مستشزرات » مثلا فإنه في الواقع لم يرض عن العنصر الزمنى وحده فى تكوين هذه اللفظة «مس تش زراتن»، لأن العلاقات التى بين الوحدات الزمنية التى يتكون منها اللفظ ليست طبيعية فى اللغة العربية. وكذلك إذا لم يرض البعض عن «أخدع الدهر» عند أبى تمام فإنه فى الواقع لم يرض عن العنصر المكانى وحده فى تكوين هذه العبارة«أخدع الدهر »، لأن العلاقة بين الوحدتين المكانيتين اللتين تتكون منهما العبارة ليست طبيعية فى الحياة والواقع. والعرب كانوا دائماً مشدودين إلى الواقع، فهم إذن ينكرون أن تكون هناك علاقة بين الأخدع والدهر، وإذا وجدت هذه العلاقة فإنها تكون علاقة غريبة.

وإذا كان النقد دائماً قليلا مايعدو الحديث عن الصورة الأولى بعنصريها الزمانى والمكانى إلى الحديث عن الصورة الثانية فى العمل الأدبى، فإن ذلك يبدو فى الواقع طبيعيا، لأن النقد لا يستطيع أن يحكم دائما على الصورة الثانية فى العمل الأدبى إلا من حيث مافيها من أهمية، ولكن هذا فى الواقع ليس دائما هو موضوع النقد. النقد حينما يتناول التجربة أو المعنى أو الصورة الثانية فإنه تحدث فقط عن أهميتها فى الحياة وعن عمقها، وهو فى هذه الحالة لا يسير وفقاً لقواعد ومبادئ خاصة محددة، أما الصورة الأولى بعنصريها الزمانى والمكانى فإنه من السهل إخضاعها لقواعد محددة نوعا من التحدد، لأن هذه الصورة فى الواقع تتم فى المحسوس، والمحسوس عادة يمكن تبين القاعدة التى يتبعها. القاعدة التي تفرض نفسها فى الواقع على ذلك الجانب الحسى من العمل الأدبى هى القاعدة الطبيعية، هى القاعدة التى تتمثل في الخارج، فى الطبيعة.

ويترتب على كل هذا أن تنقسم الأسس الجمالية التى يقوم عليها النقد قسمين رئيسيين، قسما تجتمع فيه تلك الأسس التى تتحدث عن الصورة الثانية، عن الموضوع الكلى، عن التجربة الفنية من حيث هى كل لا ينقسم ولايتخلخل، عن الهدف الذى يتحقق فى العمل الأدبى كائنا ما كان هذا الهدف، فيستوى أن يكون دينياً أو أخلاقياً أو تعليمياً أو اجتماعياً أو نفسياً، وقسما يتركز فيه الأساس الذى يتحدث عن الصورة الأولى، بكل ما لها من مقومات. ومجموعة الأسس التى يقوم عليها نقد الصورة الثانية تستمد قوانينها وقواعدها

من الضمير الإنساني، أو الأوضاع الاجتماعية التي يعيش فيها الفرد، ولذلك فهي أسس تقبل التطور بمقدار ما يعتري ذلك الضمير الإنساني والأوضاع الاجتماعية من تطور. أما الأساس الذي يقوم عليه نقد الصورة الأولى، فيستمد قواعده وقوانينه من الوجود الطبيعي الذي يتمثل في الكائنات على اختلاف أنواعها. ولذلك يبدو هذا الأساس غير قابل للتطور أو التغير، بل يتمتع من الثبات بمقدار ما تتمتع به قوانين الطبيعة ذاتها من ثبات (دون أي اعتبار للحالات الشاذة بطبيعة الحال). وهذا الثبات لا يلغي عمل النقد أو يرده دائما إلى رأي إجماعي؛ لأن تحقق القاعدة يحتاج دائما إلى الروح - كما سبق أن رأينا عند القاضي الجرجاني.

وقد قلنا في ختام الفصل الفائت إن الشعراء والمفكرين والنقاد من العرب كانوا يفهمون الجمال من حيث هو إدراك حسي. ولا شك أن إدراك الصورة الأولى في العمل الفني إدراك حسي بحت؛ فالعرب بعامة كانوا إذن يرون الجمال في الصورة الأولى، وقلما اهتموا بالمعنويات أو بالصورة الثانية.

ولذلك كان الشاعر منذ القدم يحدثنا عن صورة محبوبته، ويلح في إبراز هذه الصورة على بيان العلاقات بين أجزاء جسمها، أي بين عناصر الصورة الأولى. ولا نكاد نجد الشاعر يحدثنا عن الوفاء أو الطيبة أو الذكاء أو الحنان أو غير ذلك من معنويات تنطوي عليها تلك الصورة الأولى الجميلة. وهذا الفهم كان له صداه عند النقاد، بل لعله هو بعينه الذي تمثل عند النقاد؛ فبعضهم، وهم القلة، قد عنوا بتلك الصورة الثانية، والأغلبية الساحقة قد عنيت بالصورة الأولى للعمل الأدبي، ولذلك كثرت المادة التي تصور الأساس الجمالي البحت عندهم. وسنبدأ باستعراض الأسس المتصلة بالصورة الثانية ثم أسس الصورة الأولى.

— ١ —

والأحكام القائمة على أسس الصورة الثانية أحكام شخصية، لأن المنفعة تقاس من وجهة نظر شخصية، فردية أو جماعية. وفيما يلي تصنيف هذه الأسس:

(أ) أساس المنفعة والتعليم:

كلنا نعرف المنفعة التي كانت تجتنى من الشعر، فقد اتخذ وسيلة للإثارة سواء للثأر أو للكرامة أو لتلبية داعي الكرم. وبذلك كان أحسن الأدب عند العرب ما حث الشجاع

والكريم. وكذلك الأمر من حيث الناحية التعليمية؛ فقد أصبح لزاما على شداة الأدب أن يتربوا على نتاج من سبقهم من القدماء. وإذن فليجمع ذلك القديم، أو فليجمع خير ذلك القديم، وليصنف، ليكون بمثابة المادة التى يتعلم منها أولئك الشعراء. ومن ثم وجدت المجموعات الشعرية كالحماسات (لأبى تمام والبحترى وابن الشجرى) والمفضليات للضبى وما أشبه. وكان هذا الشعر بطبيعة الحال يراعى عند اختياره أنه سيكون المادة التى يتربى عليها الراغبون فى صنعة الأدب؛ فكانت لذلك مادة متحرزة فى أغلب الأحوال، لا تضع بين أيديهم سوى ما يتسم بالاعتدال. ولعل بيئات علماء اللغة هى التى كانت سببا فى ظهور فكرة الشعر التعليمى. ومن مواقفهم ما يرويه ابن قتيبة، يقول: «كان عمرو بن العلاء يستجيد للمثقب العبدى قصيدته التى منها:

فإما أن تكون أخى بحق ... فأعرف منك غثى من سمينى
وإلا فاطَّرحنى واتخذنى ... عدواً أتقيك وتتقينى

ويقول: «لو كان الشعر مثلها لوجب على الناس أن يتعلموه [1]».

على أن النقد على أساس المنفعة أو الفائدة لا يقف عند مجرد الفائدة المادية التى تكون للقصيدة مثلا حين تدفع بالجبان المتهيب إلى ساحة القتال، وتستنزف المال من يد الشحيح فتخلق منه كريماً، ولكنه يأخذ صورة تهتم بالفائدة المعنوية، تلك الفائدة التى فتش عنها ابن قتيبة فى معنى قول القائل:

ولما قضينا من منى كل حاجة ... ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على حدب المهارى رحالنا ... ولم يعرف الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ... وسالت بأعناق المطى الأباطح

وهو يقول عن هذا الشعر: «إذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى... هذه الألفاظ كما ترى أحسن شئ مخارج ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى، واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينظر الغادى الرائح، ابتدأنا فى الحديث، وسارت المطى فى الأبطح» [2]. وقد يبدو من كلام ابن قتيبة عن

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص ٢٣٣ – ٢٣٤.
(٢) ابن قتيبة: نفسه ص ٨

المخارج والمطالع والمقاطع أنه يتحدث عن العنصر الزمني في الصورة الأولى، وأن تفتيشه عن المعنى بهذه المثابة يعني بحثه عن العنصر المكاني في الصورة الأولى أيضاً، فيكون كلامه هنا في غير موضعه، ولكننا نلاحظ أنه كان يفهم المعاني التي اشتملت عليها هذه الألفاظ، وقد سردها لنا بأسلوبه ليدلنا على أنه يفهمها فهماً تاماً، ولكنه كان يبحث عن شئ آخر وراء كل هذا، كان يبحث عن الفائدة كما قال. وهو لم يحدد لنا نوع الفائدة التي فتش عنها فلم يجدها، ولكن هذا يعني على كل حال أنه كان يبحث عن الصورة الثانية لهذه الصورة اللفظية. وقد يكون أخطأه الإدراك، وقد يكون وراء هذه الصورة اللفظية صورة أخرى لم يستطع ابن قتيبة أن يتبينها فأزرى بها لأنه لم يجد لها مفتشاً، في حين نجد ناقداً آخر [(1)] يعلو بقيمتها لأنه يتمثل شيئاً وراء هذه الصورة.

ومعنى هذا أن البحث عن الصورة الثانية، أو التفتيش عن فائدة المعنى. قد لا ينتهي عند سائر النقاد نهاية واحدة؛ فبعضهم قد يتكشف له شئ، وبعضهم لا يكشف شيئاً على الإطلاق. وفي أغلب الأحوال لم يكن الناقد يكشف شيئاً، فيتخذ من تقصيره أداة يحكم بها على الشاعر نفسه. ولعل من ذلك ما حكم به على شعر ذي الرمة من أنه «نقط عروس تضمحل عن قليل» [(2)] وكذلك ما حدث به محمد بن الحسن اليشكري حين قال. «أنشد أبوحاتم السجستاني شعراً لأبي تمام فاستحسن بعضه واستقبح بعضا، وجعل الذي يقرؤه يسأله عن معانيه فلا يعرفها أبو حاتم، فقال. ما أشبه شعر هذا الرجل إلا بثياب مصقلات خلقان، لها روعة وليس لها مفتش [(3)]».

وفي هذا الميدان لا نغمط العرب موقفهم البارز في نوع أدبي بذاته هو الذي يمكن أن نلمس فيه العناية بالصورة الثانية، وهذا النوع هو أدب الأمثال. فلا شك أن المثل لون أدبي مستقل، وأن العرب برعوا فيه براعة حملت الجاحظ على اعتبارهم متفردين فيه. وقيمة المثل في أنه يلفت سامعه مباشرة إلى الصورة الثانية التي يتضمنها، ولكن هذا النوع الأدبي لم ينم ولم ينتشر. وقد يكون هناك من الشعراء من عني به عناية خاصة، وقصر عليه جهده، بعد أن خرج به إلى ميدان «الحكمة» كأبي العتاهية مثلا. كما نجد شعراء آخرين كصالح بن

(١) عبدالقاهر الجرجاني في كتابه «أسرار البلاغة» ، المكتبة التجارية سنة ١٩٤٨، ط١ ص ٢٧

(٢) المرزباني: الموشح، ص ٣٦٢

(٣) الصولي: أخبار أبي تمام، لجنه التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٧، ص ٢٤٥.

عبدالقدوس وأبان بن عبدالحميد ومن انتهج نهجهما يجعلون الشعر التعليمى غايتهم [1]. ولكن لعله لم يكتب لهؤلاء أن يعيشوا طويلا [2].

والخلاصة إذن أن هناك من النقاد من اختار الشعر وفضله لأنه يفيد فى حث الشجاع وإثارة النخوة فى الكريم، أو لأنه معتدل يفيد فى تربية الأبناء وتأديب الشداة، ومنهم من فتش عن فائدة أخرى غير هذه الفوائد المادية فأخطأه التوفيق، فحكم حكما قاسياً على العمل الأدبى. وقليل من النقاد من بحث عن تلك الصورة الثانية، لأن الأدباء أنفسهم لم يولوها فضل عناية، أو لم يكونوا على وعى تام بها، والقلة التى عنيت بها شيئاً من العناية لم يعش فنها.

(ب) الأساس الأخلاقى:

«طريق الشعر إذ أدخلته فى باب الخير لان»

الأصمعى

«الشعر نكد، بابه الشر، فإذا دخل فى الخير ضعف»

الأصمعى

لم ينزع الشعر العربى منذ نشأته أى منزع دينى، ولعلنا مازلنا نذكر رجز امرئ القيس فى هجائه لذى الخلص (من أصنامهم المعبودة) حينما استشاره فى الانتقام لأبيه. وحينما جاء الإسلام تحول بعض الشعراء فأصبحوا دينيين فى منزعهم، يصدرون عن تعاليم الدين الجديد. ولكن هذا الأثر لم يستمر طويلا، بل لعله لم يمتد إلى كل الشعراء العرب الذين عاصروا نشأة الإسلام. ولذلك ما يلبث هذا الشعر أن يعود إلى مجاريه أو إلى اتجاهه الأول الذى يسير بعيداً عن الدين.

وفى هذه الفترة القصيرة من صدر الإسلام وضعت للشعر مقومات دينية، وكان يلقى القبول أو الرفض على أساس مدى ما يتوافر فيه من هذه المقومات: الأخلاق القويمة، الفضائل، المواعظ، العفة، الهمة، المروءة... إلخ. ومن ثم كان إعجاب النبى ﷺ بيت طرفة:

---

(١) شوقى ضيف: النقد الأدبى فى كتاب الأغانى ص ٥٤.

(٢) شوقى ضيف: نفس المرجع، ص ٥٩.

ستبدى لك الأيام ما كنت جاهلا ويأتيك بالأخبار من لم تزود

ووصفه له بأنه من كلام النبوة . ومن ثم أيضاً كان إعجاب عمر بن الخطاب بعبد بنى الحسحاس حين أنشده:

عميرة ودع إن تجهزت غادياً كفى الشيب والإسلام للمرء ناهيا

فقال: «لو قلت شعرك مثل هذا لأعطيك عليه» فلما قال:

فبتنا وسادانا إلى علجانة وحقف تهاداه الرياح تهاديا

وهبت شمالا آخر الليل قرة ولا ثوب إلا درعها وردائيا

فمازال بردى طيباً من ثيابها إلى الحول حتى أنهج البرد باليا

فقال له عمر: ويلك! إنك مقتول [1].

وكذلك «يروى أن عمر بن الخطاب قال: أى شعرائكم يقول:

ولست بمستبق أخا لا تلمه على شعث أى الرجال المهذب

قالوا: النابغة، قال: هو أشعرهم» [2].

والملاحظة التى وقف عندها النقد العربى وأصر فى كل حالة على موقفه هى أن الفن القولى لا يمكن أن يعيش فى كنف الدين أو الأخلاق، وكأن الأهداف الدينية والأخلاقية لا تأتلف وطبيعته، وكأن استهداف أوجه الخير يضعفه كما قال الأصمعى.

وفى خبر لأبى حاتم عن الأصمعى أيضاً قال: قال لى الأصمعى: شعر لبيد كأنه طيلسان طبرى، يعنى أنه جيد الصنعة وليست له حلاوة، فقلت له: أفحل هو؟ قال: ليس بفحل... وقال لى مرة: كان رجلا صالحاً، كأنه ينفى عنه جودة الشعر [3].

وهى قضية أثبتها لهم أكثر من شاهد. «هذا حسان بن ثابت، فحل من فحول الجاهلية، فلما جاء الإسلام سقط شعره» [4]. وقد قال الأصمعى فيه مرة أخرى: «شعر

(١) ابن سلام: طبقات الشعراء ص ٤٣.

(٢) نفسه ص ٢٧.

(٣) المرزبانى: الموشح، ص ٧١.

(٤) ابن قتيبة ص ١٧٠، المرزبانى ص ٦٠.

حسان في الجاهلية من أجود الشعر، فقطع متنه في الإسلام لحال النبي ﷺ »[1]. وكذلك النابغة، وهو، كما نعلم، فحل من فحول الجاهلية المقدمين، قد ظهر الضعف في شعره عندما توخى تعاليم الدين، ويروى ابن سلام أنه أنشد بعد إسلامه الحسن بن على، وقد استنشده شعراً:

الحمد لله لا شريك لـه   من لـم يقلهـا فنفسـه ظلما [1]

فهو كما ترى أقل من شعره القديم بكثير، وكان هذا الضعف وحده كان كافياً لأن يبعد بالشعراء الآخرين عن ميدان الدين خشية على فنهم. ولذلك نلاحظ أن الشعر كما كان يلقى القبول والإعجاب حينما ينحو نحواً أخلاقيا بصفة عامة، ويلقى الرفض، ويعرض قائله للقتل، إذا هو عارض تلك النزعة، فإنه يعود سريعا ليلقى القبول والإعجاب، كما كان من قبل، إذا هو كان مخالفا لتعاليم الدين والأخلاق الفاضلة، ويلقى الرفض، ويعرض صاحبه للسخرية المرة، عندما يلتزم أى موقف أخلاقى بجانب الدين، كما سنرى. أما قصيدة «بانت سعاد» لكعب بن زهير فإن شهرتها لم تكن ترجع - فيما يبدو - إلى فنيتها، ولكنها كذلك لم تكن ترجع إلى العنصر الديني فيها فحسب؛ فقد اشتملت، إلى جانب ذلك العنصر الدينى (مدح الرسول) على عنصر العصبية (مدح قريش والإنحاء على الأنصار) الذى كمن فى النفوس فترة ما ثم عاد فاستعلن وقامت بسببه حروب، واشتملت كذلك على عنصر أسطورى (البردة التى خلعها النبى على الشاعر تقديراً منه له، وهى البردة التى اشتراها معاوية، وظل الخلفاء يلبسونها فى العيدين كما زعم أبان [2]).

أما الجانب الآخر فإنه يبدأ يتضح منذ عهد عمر بن أبى ربيعة وصديقه الناقد ابن أبى عتيق؛ فقد كان ابن أبى عتيق يعجب بصديقه أيما إعجاب ولعله كان يعجب به رغم ما كان فى شعره من عصيان، أو لأن شعره كان فيه عصيان. وهو يرد أحد مجادليه فيه بقوله: «لشعر عمر بن أبى ربيعة نوطة فى القلب، وعلوق بالنفس، ودرك للحاجة، ليست لشعر؛ وما عصى الله جل وعز بشعر أكثر مما عصى بشعر ابن أبى ربيعة».[3] وهناك حادثة طريفة

---

(١) ابن سلام: طبقات الشعراء، ص ٢٧.

(٢) انظر ابن سلام: طبقات الشعراء، من ٢٠ - ٢١.

(٣) أبو الفرج الأصفهانى: الأغانى ١٠٨/١ ط دار الكتب.

يرويها لنا أبو الفرج، وتصور لنا فى وضوح كيف تم التحول السريع إلى البعد بالشعر عن ميدان الأخلاق. ونعجب حين نعرف أن الحادثة وقعت فى وقت مبكر، واشتركت فيها السيدة سكينة بنت الحسين، وهى من نعرف من فضليات النساء ومن النبوة، وقد كانت تقوم فى ندوتها بمهمة الناقد الموجه، ويروى لها نقد غير قليل. فى يوم ما «جاء جرير يستأذن عليها فلم تأذن له، وخرجت إليه جارية لها فقالت: تقول لك سيدتى أنت القائل:

طرقتك صائدة القلوب وليس ذا حين الزيارة فارجعى بسلام

قال: نعم. قالت فالا أخذت بيدها فرحبت بها وأدنيت مجلسها وقلت لها ما يقال لمثلها؟ أنت عفيف وفيك ضعف؛ فخذ هذين الألفى درهم فالحق بأهلك» [1].

وتكون من الظواهر الغريبة فى عهد بنى أمية أن يصبح الأخطل - وهو نصرانى - شاعر الخلافة فى فترة من الفترات. وقد يكون لذلك تفسيرات مختلفة، ولكن التفسير اللازم هو أن هذا الموقف لم يكن غريباً فى أمة تفصل فصلا تاما بين الدين والشعر؛ أو تجعل النزعة الدينية من معطلات الشعر. وقد صور ذلك الأخطل نفسه فى قوله: «إن العالم بالشعر لا يبالى وحق الصليب إذا مر به البيت المعاير السائر الجيد أمسلم قاله أم نصرانى» [2]، وقد تجرى على لسان الأخطل نفسه معان تأخذ الاتجاه الأخلاقى الذى لا يجعل من نصرانيته سبباً أو سبيلا إلى الطعن عليه. أنشد قصيدته ألتى يقول فيه :

وإذا افتقرت إلى الذخائر لم تجد ذخراً يكون كصالح الأعمال

فقال له هشام بن عبدالملك: هنيئا لك يا أبا مالك الإسلام. [3]

وقد نجد من يعيب على امرئ القيس فجوره وعهره فى شعره، كقوله:

ومثلك حبلى قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذى تمائم محول

إذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشق وتحتى شقها لم يحول

---

(١) الأغانى ٣٨/٨ ط دار الكتب.

(٢) الأغانى ٢٨٩/٨ ط دار الكتب.

(٣) ابن سلام: طبقات الشعراء ص ١١٠.

وقالوا: هذا معنى فاحش [1] . «وليس فحاشة المعنى فى نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة فى الخشب رداءته فى ذاته [2]».

وهذا تصور من قدامة يؤكد لنا مدى اهتمام النقد العربى بالناحية الأخلاقية وموقفه منها وتفسيره لأثرها فى العمل الأدبى، فإذا بنا نجده يعطى الأهمية كل الأهمية للصورة الأولى التى تتم فيها الصنعة (النجارة كما ذكر). أما الهدف الأخلاقى فلا يؤبه به على الإطلاق، إذ ليس له أى عمل فى تحسين تلك الصورة أو تقبيحها، فقد يكون حسناً ويخرج العمل الأدبى كريها إلى النفس، وقد يكون فاحشاً فلا يمنع ذلك من أن يخرج العمل محبباً إلى النفس مثيراً للإعجاب.

ومثل هذا الفهم هو الذى أتاح للمجان أن يروج شعرهم، «فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحى اسم أبى نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى وأضرابهما ممن تناول رسول الله ﷺ، وعاب من أصحابه، بكما خرسا، وبكاء مفحمين، ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر» [3]. فعزل الدين عن الشعر، ووقوفه خارجه، منع النقاد من أى حكم نقدى يرفع شعراً لما فيه من نزعة دينية، أو يخفضه لوقوفه موقفاً يبدو مضاداً لها.

وإذا كنا قد ربطنا فى الفصل السابق بين مفهوم الصنعة والكذب فإننا نربط هنا بين مفهوم الكذب والأخلاق، فنجد أن الدعوة إلى الكذب الفنى أو الكذب الأخلاقى فى الفن كانت تلقى رواجا عند الشعراء على أساس من ذلك الفهم الذى يجعل الدين والأخلاق بمعزل عن الشعر، فلا يجد بين الصدق وطبيعة العمل الشعرى أو الشاعر سببا . «قيل لبعض الفلاسفة : فلان يكذب فى شعره، فقال: يراد من الشاعر حسن الكلام، والصدق يراد من الأنبياء» [4].

---

(١) المرزبانى: المرشح، ص٩٦.

(٢) قدامة: نقد الشعر، ص ١٤.

(٣) القاضى الجرجانى: الوساطة، ص٥٠ – ٥١ وكان كعب بن زهير قبل أن يسلم يهجو النبى وأصحابه.

(٤) أبو هلال العسكرى: الصناعتين، ص١٠٣

ويقول ابن رشيق عن الشعر: «ومن فضائله أن الكذب الذى اجتمع الناس على قبحه حسن فيه [1]».

ويظل هذا الفهم يسود النقد الأدبى لأنه ظل كذلك يسود مفهوم الشعر. وكان النقد والشعر يسيران متوازيين كما قلنا من قبل. ويتكلم عبدالقاهر الجرجانى على من زهد فى رواية الشعر وحفظه وذم الاشتغال بعلمه وتتبعه فيقول: «لا يخلو من كان هذا رأيه من أمور: (أحدها) أن يكون رفضه له وذمه إياه من أجل ما يجده فيه من هزل أو سخف وهجاء وسب وكذب وباطل على الجملة. (والثانى) أن يذمه لأنه موزون مقفى، ويرى هذا بمجرده عيباً يقتضى الزهد فيه والتنزه عنه. (والثالث) أن يتعلق بأحوال الشعراء وأنها غير جميلة فى الأكثر، ويقول: قد ذموا فى التنزيل. وأى كان من هذه رأياً له فهو فى ذلك على خطأ ظاهر [2]».

معنى ذلك كله أن المؤثر الدينى سواء فى الجاهلية والإسلام لم يستجب له الشعراء وكأن فترة ظهور الإسلام كانت فترة عارضة فى حياة هذا الشعر، ما لبث أن تحول بعدها إلى مجراه الأول واتجاهه القديم، فترك الدين وترك الأخلاق، ترك لهما ميدانهما ووقف بعيداً لا يكاد يتأثر بهما، بل لعله كان يتأثر بهما تأثراً سلبياً حين يواجههما مواجهة صريحة. ولم يكن النقاد منعزلين عن الشعراء فوقفوا بجانبهم فى موقفهم، ولم يتخذوا من الدين أو الأخلاق أساسا يرفعون به شاعراً ويخفضون آخر، واستبعدوا الخيرية من ميدان الحكم النقدى، وربما رأوا منزع الشر أقرب إلى طبيعة الشعر، أو أنه على الأقل مما يحسن به فن الشعر.

ويفهم من هذا أن الإسلام لم يكن له أى تأثير إيجابى على الأدب والنقد. وهذا فى رأينا صحيح عندما نفهم الدين على أنه مجموعة من التعاليم، وأن ما يمكن أن يتصل منه بميدان الأدب هو الجانب التوجيهى الأخلاقى. وهذه الحقيقة هى التى يعنينا تقريرها هنا. ولكن الإسلام كان له أثر واضح فى الميدان الأدبى، لأنه لم يكن مجرد تعاليم، بل كان له كتاب أدبى معجز يتحدى كل أدب. وهذا الكتاب فى قمته العالية من البلاغه قد أثر فى الشعراء

---

(١) ابن رشيق: العمدة، ص٦.

(٢) عبدالقاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز، ص٩.

كما أثر فى النقاد. ولعله بسببه وجدت دراسات بلاغية استقلت وحدها بكتب كاملة كثيرة، فضلا عن أنها انبثت فى أغلب كتب النقد والبلاغة. وقد كانت هذه الدراسات تدور حول مشكلة الإعجاز كما هو معروف، وتفرعت عنها الكتب التى بحثت فى نظم القرآن.

أما الشعراء فكثير منهم حاول أن يقيس مستواه الأدبى بمستوى هذا القرآن، ويقف منه موقفاً نقدياً. فالأغانى يروى لنا أن أبا العتاهية قال: «قرأت البارحة (عم يتساءلون)، ثم قلت قصيدة أحسن منها [(١)]».

والقصة التى تنسب لأبى العلاء المعرى ذائعة مشهورة. ويضع لنا عبدالعليم قائمة بأسماء عدد من الشعراء الذين انتقدوا القرآن [(٢)]. ويروى الأغانى كذلك أن بشار بن برد قد فضل بعض شعره على صورة الحشر [(٣)]. وحين سمع بعضهم قول أبى تمام:

لا تسقنى ماء الملام فإننى صب قد استعذبت ماء بكائى

أخذ وعاء وذهب يطلب منه فى شئ من السخرية قطرات من ماء الملام هذا، فيجيبه أبو تمام بأنه لن يعطيه ما يريد قبل أن يأتيه بريشة من «جناح الذل»، وهو يشير إلى الآية «واخفض لهما جناح الذل من الرحمة...».

وهكذا يقف الشعراء من ذلك الأثر الأدبى، يقيسون أنفسهم به أحيانا، ويأخذهم الزهو فيفضلون إنتاجهم عليه فى بعض الأحيان، ولكنهم فى كل الحالات لم يكونوا يتأثرونه أو ينحون عليه إلا فى ناحيته الشكلية، أى فى صورته الأولى فحسب، أما ما فيه من أخلاقية فقد كانوا عنها بعيدين كل البعد كما رأينا.

أما النقاد والبلاغيون فقد كانوا يرون فيه قمة البلاغة، ولم يكونوا يرضون بحال أن يمس بأى نقد، فما يرد فيه فهو الصحيح دائماً وهو القمة دائماً، وإن خالف القاعدة. وهم

---

(١) الأغانى جـ٤ ص ٣٤ ط دار الكتب.

(٢) Gustave E. Von Grunbaum: A Tenth Centuary Document of Arabic Literary Theory and Criticisin; The University of Chicago Press, Published1950, p, XIV, footnote7.

(٣) الأغانى جـ٢ ص ٢١١، ط دار الكتب.

كثيراً ما يجرون المقارنات بينه وبين إنتاج شعرى [1]، ليبينوا أنه فى درجة ترتفع على كل شعر، وأنه لا يمكن مجاراته أو اللحاق به، لأنه يعجز كل محاول. وقد درس القرآن فى ميدان الفقه دراسة مستفيضة، ولكن عندما أثيرت مشكلة ما إذا كان عدم القدرة على مجاراة القرآن ترجع إلى صورته كما ترجع إلى محتوياته سواء بسواء - احتاج البحث إلى ميدان أوسع من ميدان علماء الدين [2]، وكأن المشكلة قد انقسمت شطرين، شطراً يتصل بالمحتوى القرآنى وبالأهداف التى يرمى إليها، ويختص به علماء الدين، وشطراً يتصل بالشكل، ويختص به النقاد والبلاغيون. وانفصل هذا الشطر الأخير انفصالا تاماً عن الشطر الأول. «وكل الاعتبارات الفنية التى بدأت منذ القرن العاشر (الرابع الهجرى) واستمرت إلى ما بعد، والتى كانت تقوم بدور مهم فى نظرية الإعجاز - قد بدأت من تفهم الأسلوب القرآنى ولم تذهب إلى ما وراء التحليل الشكلى stylistic analysis ألبتة [3]».

ونخرج من كل هذا بأن الدين بما هو روح لم يؤثر فى الأدباء ولم يؤثر فى النقاد. أما القرآن فكان له أثر واسع النطاق فى الميدان الأدبى، لا بما فيه من أهداف أخلاقية؛ ولكن بما فيه من أسلوب جميل معجز فى الجمال. أى أن الصورة الأولى وحدها منه هى التى قامت بدور كبير فى تكييف الوضع الفنى والاعتبارات الفنية الشكلية. وهذا يساير الاتجاه العام فى بذل العناية بالصورة الأولى، وعدم المبالاة بما تنقله هذه الصورة إلى المتلقى من تجربة.

(جـ) الأساس التاريخى:

«قل لمن لا يرى المعاصر شيئا	ويرى للأوائل التقديما
إن ذاك القديم كان جديداً	وسيغدو هذا الجديد قديما»

بدأت الأحكام التاريخية فى النقد العربى منذ وجد ذلك السؤال الغريب: من أشعر؟ فقد كانت الإجابة عنه تقتضى معرفة تاريخية تمتد إلى أكبر عدد ممكن من الشعراء. وفى صيغة السؤال نحس المطلقية، فكأن أى إجابة عنه هى إجابة مطلقة، تتضمن حكما مطلقا.

---

(١) راجع الآمدى الموازنة، ص٢٣٩.

(٢) انظر جرونباوم: المرجع السابق ١٣/١٤.

(٣) جرونباوم: نفسه ص ١٦.

ولكن يبدو الأمر مختلفا شيئا ما؛ لأن كل حكم تاريخى هو مطلق ونسبى كما سبق أن رأينا.
فحين يسأل عمر بن الخطاب: أى شعرائكم يقول:

ولست بمستبق أخا لا تلمه علـى شعث أى الرجال المهذب

ويجيبونه بأنه النابغة، فيقول: هو أشعرهم [1] – فإن النابغة هنا أشعر الشعراء، ولكن بالنسبة لعمر. فكأن الحكم التاريخى يتضمن عنصراً شخصياً. وهذا هو السبب فى أننا نجد هذا السؤال يتكرر كثيراً وتتعدد الإجابات عنه وتختلف، ولو كان الحكم مطلقا لوجد شاعر واحد هو أشعر الشعراء. وقد جاء الوقت الذى أدرك فيه الأدباء أن هذا الإطلاق فى الحكم غريب. أدركه خلف حين قال: «لا يعرف من أشعر الناس، كما لا يعرف من أشجع الناس [2] ». وتمثل فى الاتجاه الفكرى الذى يصوره لنا مطهر بن طاهر المقدسى فى كتاب «بدء الخلق» فى القرن الرابع بالنسبة للمعجزة فى القرآن؛ فهو يذهب إلى أن الظاهرة يمكن أن تكون معجزة فى فترة ما لا فى غيرها، وصفة الإعجاز لأى حادث أو لموضوع القرآن هى بالنسبة للظروف التى حدث فيها. ويشير أيوار Huart إلى أن إخوان الصفا كانوا يقولون بنظرية مماثلة [3]. فإذا كانت صفة كل حادث نسبية فكذلك كل حكم تاريخ يصح بالنسبة للظروف التى ألقى فيها. فإذا كان الذى يصدر الحكم شخصاً من الأشخاص فإن الحكم يصدق بالنسبة لشخصه. فإذا نحن تحدثنا عن الأساس التاريخى هنا فلأنه لا يمكن أن نتحدث عنه إلا فى هذا المكان، لأن ما فيه من نسبية تخص الشخص الذى أصدره تبعد به عن أن يكون حكما موضوعياً يتبع مفهومات خارجية عامة، وهو عندئذ لا يمكن أن يندرج ضمن الأسس التى تتناول الصورة الأولى.

ومن شأن الحكم التاريخى أن ينصب على الماضى، لأنه حين يحكم أبو عبيدة مثلا بين عدى بن زيد وابن مناذر فيفضل الأول – يكون قد أصدر حكما على ظاهرتين مرتا فى التاريخ. وفى الحكم التاريخى تدخل عوامل عدة لا تتصل بالأدب ذاته. تدخل فيه شهرة الشاعر، وقدمه فى الزمن ، والعصبية، والأسطورة ، ومكانة الشاعر الاجتماعية، والحسد... إلخ.

---

(١) ابن سلام: طبقات الشعراء، ص ١٧.

(٢) الأغانى ٩/١٠٩ دار الكتب.

(٣) جرونباوم: المرجع السابق ص ٢٣.

والأصل فى الناس أن يقدسوا القديم حتى إذا تبين لهم فساده أعرضوا عنه. وقد لايعرضون لطول إلفهم له «وقد وصف تعالى فى كتابه الصادق تشبث القلوب بسيرة القديم ونفارها من المحدث الجديد فقال حاكياً لقولهم. «إناو جدنا أباء نا على أمة». وقال سبحانه وتعالى «لن نعبد إلا ما وجدنا عليه آباءنا» (١)

ومن ثم كان أكثر من يستحسن الشعر تقليداً على حسب شهرة الشاعر وتقدم زمانه(٢). وهناك كثير من الشواهد التى توضح لنا ذلك التعصب العام للقديم وأثره فى الحكم على الشعراء حكما هو بعيد كل البعد عن العمل الأدبى ذاته. وقيمته الفنية. أنشد رجل ابن الأعرابى شعراً لأبى نواس أحسن فيه فسكت، فقال له الرجل: أما هذا من أحسن الشعر؟ قال بلى، ولكن القديم أحب إلى (٣). وحين لقى ابن مناذر بمكة حماداً الأرقط أنشده قصيدته:

كل حى لاقى الحمام فمود

ثم قال: أقرئ أبا عبيدة السلام وقل له: يقول لك ابن مناذر اتق الله واحكم بين شعرى وشعر عدى بن زيد، ولا تقل ذلك جاهلى وهذا إسلامى، وذاك قديم وهذا محدث، فتحكم بين العصرين، ولكن احكم بين الشعرين، ودع العصبية (٤). ويقول أبو عمرو بن العلاء فى المحدثين: «إن قالوا حسنا فقد سبقوا إليه، وإن قالوا قبيحا فمن عندهم» (٥)

وقد يكون تفضيل القديم قد جاء من وجهة نظر لغوية بحت، وهى أن أسلم اللغة ما تكلم به القدماء، ولكن يبدو أن هذا السبب لا ينهض وحده، لأن سلامة اللغة ليست هى فنية الأدب وجماله. ويحس الشاعر سبباً آخر لهذه العصبية فيقول:

أغرى الناس بامتداح القديم ... وبذم الجديد غير ذميم

ليس إلا لأنهم حسدوا الحى ... ورقوا على العظام الرميم (٦)

---

(١) ابن شرف القيروانى. رسائل الانتقاد، ضمن رسائل البلغاء، ص ٣٢٥ - ٣٢٦

(٢) ابن طباطبا· عيار الشعر، ورقة ٤٢

(٣) طه إبراهيم. تاريخ النقد الأدبى عند العرب، ص ٦٨

(٤) الأغانى جـ ١٧، ص ١٢، ط الساسى

(٥) الأغانى ١٧/ ١٢

(٦) الأغانى ١٠٩/١٦

وهذا الموقف بجانب القديم دفع بعض النقاد إلى أن ينظروا فى هذا القديم، فإذا بهم يستخرجون منه مالا يحصى من الأخطاء والعيوب من الناحية اللغوية ذاتها.

وقد كان أنصار القديم يغضون النظر عن كل عيب، فإذا ظهر عيب عند محدث سبق أن ظهر عند قديم أخذوا به المحدث وتركوا القديم. قال خلف الأحمر: قال لى شيخ من أهل الكوفة: أما عجبت من الشاعر قال:

أنبت قيصوما وجثجاثا

فاحتمل له، وقلت أنا:

أنبت أجاصا وتفاحا

فلم يحتمل لى؟..

وقال الخليل بن أحمد: أنشدني رجل: ترفع العز بنا فارفنعما

فقلت: ليس هذا شيئا. فقال: كيف جاز للعجاج أن يقول:

تقاعس العز بنا فاقعنسسا

ولا يجوز لى ؟ [1].

وعندئذ بدأ القديم والجديد يتساويان أمامهم فيما يستأهلان من استحسان واستهجان. ووقف ابن قتيبة موقفه المشهود من الشعراء، فلم يتأثر بتلك النزعة التى كانت سائدة فى أوساط علماء اللغة حيث يقصرون اهتمامهم على الشعر القديم فلايروون غيره، ويستجيدونه لأنه قديم وإن كان سخيفا[2]، ويفضلونه على الجديد وإن كان يفوق هذا القديم، فتراه يخلص نفسه منذ اللحظة الأولى من هذه النزعة: فالمتأخر من الشعراء لايضعه عنده تأخره ولا حداثة سنه، كما أن الردئ إذا ورد للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عنده شرف صاحبه أو تقدمه[3]، وحين بدأ الجرجانى وساطته وجد أن خصم المتنبى فريقان: «أحدهما يعم بالنقص كل محدث، ولا يرى الشعر إلا للقديم الجاهلى وما سلك به ذلك المنهج، وأجرى على تلك الطريقة، ويزعم أن ساقة الشعراء رؤبة وابن هرمة وابن ميادة

(١) ابن شرف القيروانى، رسائل الانتقاد، ٣٢٦.

(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ص ١٦.

(٣) ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ص ٥.

والحكم الحضرى[1]، فإذا انتهى إلى من بعدهم، كبشار وأبى نواس وطبقتهم، سمى شعرهم ملحا وطرفا، واستحسن منه البيت استحسان النادرة، وأجراه مجرى الفكاهة، فإذا نزلت به إلى أبى تمام وأضرابه نفض يده، وأقسم واجتهد أن القوم لم يقرضوا بيتاً قط، ولم يقعوا من الشعر إلا بالبعد[2].

ولعل هذا الجور فى الحكم من هذا الفريق هو الذى حمل الجرجانى على أن يعدد قدراً ليس باليسير من أغاليط الشعراء، ليبين أن أغاليط القدماء لم تمنع من استحسان الحسن عندهم، فإذا غلط المحدثون فالعدل يقضى بألا نرفضهم على الإطلاق، ونحكم عليهم قبل أن نخبرهم، بل نحتمل لهم الغلط كما احتملناه للمتقدمين، ونستحسن الحسن عندهم كما استحسناه عند المتقدمين.

ويسود هذا المفهوم الذى بدأه ابن قتيبة ونماه الجرجانى فإذا بنا نجد ابن شرف القيروانى فى القرن الخامس يقدم إلينا هذا التحذير : «تحفظ عن شيئين، أحدهما أن يحملك إجلال القديم المذكور على العجلة باستحسان ما تسمع له، والثانى أن يجعلك إصغارك المعاصر المشهود على التهاون بما أنشدت له: فإن ذلك جور فى الأحكام، وظلم من الحكام، حتى تمحص قولهما، فحينئذ تحكم لهما أو عليهما[3]».

وهكذا كان ذلك التطرف فى تفضيل القديم مدعاة إلى فحص هذا القديم عند المعتدلين، وتعديل تلك الأحكام الجائرة التى أصدرها المتطرفون على المحدثين. وقد اتضح أن كل حكم تاريخى لا يقوم على التمحيص والدراسة يعد حكما جائراً، ولاشك أن النقد العربى قد حفل بكثير من تلك الأحكام الجائرة التى رأينا منذ قليل طرفا منها.

والخلاصة أن الحكم الجمالى القائم على أساس تاريخى قد وجد عند العرب وتمثل بصفة خاصة فى بيئة علماء اللغة، وأولئك العلماء الذين كان لهم الرأى الأول والأخير فى الشعر ؛ ما ارتضوه فهو حسن، وما لم يرضوا عنه فهو قبيح. وهم يرتضون القديم على الإطلاق. فليحذ الشعراء إذن حذو هذا القديم ليكسبوا رضاءهم عن القديم. وكراهيتهم

---

(١) ابن قتيبة : نفسه، ص ٤٧٣.

(٢) الجرجانى هنا يعنى الأصمعى ، راجع الأغانى جـ ٤ / ٢٧٣ ، وانظر الجرجانى الوساطة ، ص ٣٧.

(٣) رسائل الانتقاد ص ٣٢٥.

الحديث فلم تكن عن فحص ودراسة للقديم والحديث، وتمثل للقيم الفنية التى يشتملان عليها، بل كانت مجرد هوى وعصبية، وهى لذلك لا تحمل أى قيمة.

(د) الأساس الاجتماعى

وخير الشعر أكرمه رجالا   وشر الشعر ماقال العبيد

والحديث عن الأساس الاجتماعى عند العرب ليس معناه أن نظرية الصلة بين الأدب والمجتمع قد درست عندهم، وأنه قام نقد فى وقت من الأوقات على أساس من هذه النظرية؛ فما نسميه اليوم برسالة الأديب لم يكن موضوعا ملموسا عندهم، ولكن إذا كان الأدب لا يمكن أن يعيش إلا في مجتمع فقد صدرت أحكام فرضها الوضع الاجتماعى على الشكل الخارجى للأدب، فجعل له بذلك تقاليد ثابتة، يحاسب الشاعر إذا هو خرج عليها أو عدل فيها. والمحاولة الجريئة التى بدأها أبو نواس وإن كانت تقوم على أساس من فهم رشيد للصلة بين العمل الأدبى والبيئة التى يصدر فيها، وما للعمل الأدبى من أثر فى المجتمع الذى يتلقاه، فإن هذه المحاولة لم تكن كاملة من جهة؛ لأن أبا نواس لم يهدف إلى إحداث انقلاب فى فن الأدب يتناول جوهره عند الشعراء الآخرين ، ولكنه كان يرمى إلى انقلاب شكلى، أو بعبارة أخرى كان يريد الخروج على التقاليد القديمة المتواضع عليها عند الشعراء وبين الناس. ثم إنها – من جهة أخرى – لم تنجح ، لأن التقاليد كانت أكثر رسوخاً من أن تزعزعها تلك المحاولة العارضة الشكلية. لم يقل أبو نواس، ولم يقل غيره، إن الشعر ينبغى أن يكون في صالح المجتمع، أو ينبغى أن يقدم إليه غذاءه النفسى والفكرى ؛ ينبغى أن يقدم إليه المتعة والتوجيه معاً؛ ينبغى أن يتطور به ويدفع به إلى الأمام، إلى مستوى أرقى مما هو فيه، لم يقل أحد ذلك، ولم ينقد عملا أدبياً من حيث هو نافع للمجتمع أو غير نافع، ولم يرفض ناقد شعراً لأنه يضر بالمجتمع ويتخلف به. لم يحدث شئ من هذا، وإنما كان الأساس الاجتماعى الذى نقد النقاد الشعر بناء عليه يتصل باعتبارات أخرى خارجة عن ذلك التصور للمهمة الحيوية التى يقوم بها الأدب فى المجتمع، وهى مع ذلك اعتبارات اجتماعية كذلك.

بدأت القصيدة منذ العصر الجاهلى – ونخص بالذات قصيدة المدح – تأخذ شكلا ثابتا. وهذه القصيدة لها دور خطير فى تكييف الذوق العربى، فنحن نصادفها فى ذلك

العصر، وهي تأخذ صورة ثابتة تقريبا عند المحترفين من الشعراء في العصر الإسلامي. ومن ثم أصبحت لها تقاليدها الفنية المرعية، وأصبحت هذه التقاليد مقياساً أساسياً للحكم علي الشاعر. وقد كان أقل إخلال بهذه المثل الفنية كفيلا بأن يؤخر الشاعر مهما كانت القيمة الشعرية التي تتضمنها قصيدته. ومن ذلك ماحدث من أن «بعض الرجاز أتى نصربن سيار والى خراسان لبني أمية فمدحه بقصيدة تشبيبها مائة بيت ومديحها عشرة أبيات، فقال نصر . والله ما بقيت كلمة عذبة ولا معنى لطيفا إلا وقد شغلته عن مديحي بتشبيبك، فإن أردت مديحي فاقتصد في النسيب، فأتاه فأنشده:

هل تعرف الدار لأم الغمر   دع ذا وحبر مدحة في نصر

فقال نصر : لا ذلك ولا هذا، ولكن بين الأمرين[1]، فنصر في هذا يريد قصيدة المدح على نحو يعينه، والشاعر المداح لابد أن يعرف هذه الصورة، فيعرف مقدار مايلزم من التشبيب في قصيدة المدح. وما يلزم من المدح ذاته فيها، وجهله بذلك يعرضه للتخلف عن الفحول. وقد كان ذو الرمة ينحو كذلك الذي نحاه هذا الرجاز أول الأمر ؛ فكان يطيل التشبيب في مدائحه، وكان هذا وحده سببا كافيا لتأخيره عن كثير من الشعراء الذين قد لا يفوقونه من الناحية الشاعرية، ولكنهم يعرفون ما يطلب في قصيدة المدح، وابن قتيبة يعرف أنه «من أحسن الناس تشبيها، وأجودهم تشبيبا، وأوصفهم لرمل وهاجرة، وفلاة وماء .. فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع. وذاك أخره عن الفحول[2]».

وإذن فقد كان الهجاء كالمديح، لونا أدبيا له طريقة خاصة، إذا لم يتبعها الشاعر لم ينجح شعره، وقد تبع ذو الرمة طريقة أخرى. ولم تكن تلك الطريقة موفقة في العصر الإسلامي. فالممدوح متعطش للثناء؛ فإن تأخر عنه مل، والمهجو لابد أن يعاجل بالقوارص، فإن توانت انفل حدها. وذو الرمة كان يتأخر ويتوانى ويطيل في الوسائل والمواضعات ... من أجل ذلك تأخر ذو الرمة عن الذين خاضوا في الأغراض الاجتماعية في العصر الإسلامي، وكان مغلباً في الهجاء غير محظوظ من المديح[3].

---

(١) ابن قتيبة   الشعر والشعراء، ص ١٥

(٢) ابن قتيبة   الشعر والشعراء، ص ٢٩

(٣) طه إبراهيم   تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٤٢

ونعود فنجد قصيدة المدح تتخذ تقاليد خاصة بالافتتاح والتخلص والختام، يكون الخروج على هذه التقاليد أو عدم مراعاتها سببا فى تأخر الشاعر وتعريضه للوم والعقاب أحيانا. ومن ثم كان «حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى فى السمع وألصق بالنفس، لقرب العهد بها، فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح ... وينبغى للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنه أول مايقرع السمع، وبه يستدل على ماعنده من أول وهلة .. وليجعله حلوا سهلا، وفخما جزلا»[1]. والشواهد كثيرة تدلنا على ماكان لهذه الاعتبارات من أثر فى تقدير الشاعر والحكم عليه؛ فقد دخل جرير على عبد الملك بن مروان فابتدأ ينشده :

أتصحو أم فؤادك غير صاح.

فقال له عبد الملك : بل فؤادك يابن الفاعلة، كأنه استثقل هذه المواجهة ... ومن هذه الجهة بعينها عابوا على أبى الطيب قوله لكافور أول لقائه مبتدئاً، وإن كان إنما يخاطب نفسه لاكافورا :

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكن أمانيا

فالعيب من باب التأدب للملوك، وحسن السياسة لازم لأبى الطيب فى هذا الابتداء..

ودخل ذو الرمة على عبد الملك بن مراون فاستنشده شيئا من شعره فأنشده قصيدته:

مابال عينك منها الماء ينسكب

وكانت بعين عبد الملك ريشة، وهى تدمع أبداً، فتوهم أنه خاطبه أو عرض به فقال : وما سؤالك عن هذا ياجاهل؟ فمقته وأمر بإخراجه . وكذلك فعل ابنه هشام بأبى النجم وقد أنشده فى أرجوزته:

والشمس قد كادت ولما تفعل فكأنها فى الأفق عين الأحول

وكان هشام أحول، فأمر به فحجب عنه مدة، وقد كان قبل ذلك من خاصته، يسمر عنده ويمازحه .. »[2]

---

(١) ابن رشيق : العمدة، جـ ١ ، ص ١٤٥.

(٢) ابن رشيق : العمدة، جـ ص ١٤٨.

ويتضح لنا الأثر الاجتماعى فى تكييف القصيدة العربية عندما نلاحظ أنه قد أصبح لكل ممدوح كلام بذاته يقال له بحسب الطبقة التى ينتمى إليها، فما يقال للخليفة لا يقال للأمير، وما يقال لهذا لا يقال للقائد .. وهلم. وأصبح هذا تقليداً تنجح القصيدة أو تفشل بحسب مدى مراعاتها له.

ويبدو أن عبارة عمر بن الخطاب التى قرظ بها شعر زهير حين قال عنه أنه لا يمدح الرجل إلا بما فيه[1]، كانت موحية للنقاد بهذا المعنى فراحوا يلتمسونه فى الشعر «وقالوا فى معنى قوله : وكان لايمدح الرجل إلا بما يكون فى الرجل، أراد أنه لا يمدح السوقة بما يمدح به الملوك، ولا يمدح التجار وأصحاب الصناعات بما يمدح به الصعاليك والأبطال وحملة السلاح؛ فإن الشاعر إذا فعل ذلك فقد وصف كل فريق بما ليس فيه، فذكروا هذه الجمل ثم مثلوا لها أمثلة تزيد ماقاله عمر رضى الله عنه وضوحا وبيانا»[2].

ومعنى هذا أن كل طبقة قد أصبحت لها صفات ثابتة ينبغى على الشاعر أن يبرزها إذا كان بسبيل مدح شخصية منها. وهنا بدأت تظهر الصورة المثالية فى قصيدة المدح كما سبق أن ظهرت – ورأيناها – فى قصيدة النسيب؛ فكما كان هناك صورة مثالية للمرأة فى الشعر العربى، تدخل فيها كل امرأة ولا تميز امرأة بذاتها، فكذلك الأمر فى قصيدة المدح، أصبحت هناك صورة مثالية للممدوح إذا كان قائداً مثلا، فيدخل فيها كل قائد ولا تكاد تميز قائداً بذاته. وكل الصفات المثالية التى كان الشاعر يصف بها ممدوحه «لم تكن تقوم من حيث هى تعطى صورة حقيقية وصادقة للممدوح بمقدار ماتقوم من حيث نجاحها فى أن تجعل المثال عظيما وكاملا. ويبدو أن هذه أيضاً كانت وجهة نظر النقاد ؛ فبجانب أنهم كانوا يحذرون الشعراء من أن يمدحوا رجلا من إحدى الطبقات بالفضائل والصفات الحميدة التى للآخر، فإنهم كانوا يقدرون الإتيان بأعلى صورة ممكنة للممدوح»[3].

---

(١) ابن سلام : طبقات الشعراء، ص ١٨.

(١) الآمدى : الموازنة ، ص ٢١١.

(3) Elkot a. Arab Cenception of Poetry as Illustrated in Kitãb Al-Muwâzanah beyna Abi Tammam wal-Buhturi, a Thesis submitted for the Ph. D. dagree, manuse. 1950, P.173.

وهكذا فسرت عبارة عمر تفسيراً أبعدها عن الهدف الأخلاقى الذى ربما كان عمر قد هدف إليه، فتحورت لكى تخضع للوضع الاجتماعى الذى تمثلت فيه الطبقية والعنصرية بعد عمر بوقت قصير. وخضع الشاعر لهذا التفسير، وخضع له الناقد، فتعاونا بذلك على تكييف شكل بذاته للقصيدة، بل تعاون المجتمع كله على تكييف الاعتبارات الخاصة بهذه القصيدة كما رأيناها.

وكما كان الممدوحون طبقات فقد كان الشعراء طبقات كذلك، وترتيبهم فى الطبقات يأتى بحسب طبقات من مدحوهم، وكمية مالهم من شعر فى هؤلاء الممدوحين. والشاعر يترقى حتى تكون أعلى طبقة يصل إليها هى الطبقة التي تحتكر امتداح الخليفة، وتقوم فى البلاط بهذه الوظيفة الرسمية. فإذا اجتمع أكثر من شاعر على امتداح الخليفة فهم جميعاً طبقة، ويصعب تقديم واحد منهم على الآخر. وكان جرير والفرزدق والأخطل مداحين لبنى أمية، ولذلك كانوا يعدون طبقة واحدة، وكانت بطبيعة الحال هى الطبقة الأولى، واختلفوا أيهم يقدم على الآخرين، وكانت الآراء متضاربة، ولكن الميل كان نحو تقديم الأخطل. والواقع أن الأخطل كان أكثر الثلاثة اتصالا بالبيت الأموى ومدحا لخلفائهم. وكانت مهمته أشبه بوظيفة فى الدولة، ومن ثم – عندى – كان الميل إلى تقديمه.

وكما كان الشعر يكتسب قيمة من الشخصية التى يوجه إليها، كان كذلك يكتسب قيمة من الشخصية التى صدر عنها. فالشعر الذى يصدر عن الخليفة نفسه يروج ويروى وإن لم يكن رائعاً. فإذا صدر مثل هذا الشعر عن شخص عادى فلن يهتم به أحد. وفى مقدمة كتاب اليتيمة يصور لنا الثعالبى هذا المفهوم حين يتحدث عن منهجه فى اختيار الشعر فيقول: «إن وقع فى خلال ما أكتبه البيت والبيتان مما ليس من أبيات القصائد ووسائط القلائد، فلأن الكلام معقود به، والمعنى لا يتم دونه، ولأن ما يتقدمه أو يليه مفتقر إليه، أو لأنه شعر ملك أو أمير أو وزير أو رئيس خطير أو إمام من أهل الأدب والعلم كبير. وإنما ينفق مثل ذلك بالانتساب إلى قائله لا بكثرة طائله:

وخير الشعر أكرمه رجالا   وشر الشعر ما قال العبيد[1]

وهناك صورة لهذا المفهوم أقدم من الثعالبى نجدها عند ابن قتيبة، فهو يحدثنا عن شعر «يختار ويحفظ .. لنبل قائله، كقول المهدى:

---

(١) الثعالبى: اليتيمة، مكتبة الحسين التجارية سنة ١٩٤٨، ص ٧ من المقدمة

تفاحــة من عنــد تفاحة جاءت فمــاذا صنــعت بالفؤاد

والله ما أدرى أأبصرتها يقظان أم أبصرتها فى الرقاد

وكقول الرشيد :

والنفس تطمع والأسباب عاجزة والنفس تهلك بين اليأس والطمع

وكقول المأمون فى رسول :

بعثتك مشتاقاً ففزت بنظرة وأغفلتنى حتى أسأت بك الظنا

.. وهذا الشعر شريف بنفسه وبصاحبه»[1]

وهكذا تتحكم مكانة الشخص الاجتماعية فى تقديم شعره، فيكون من العوامل التى تؤثر فى ذيوع شهرته ودورانه على الألسن أن يكون قائله شخصية خطيرة.

وهناك مظهر ثالث للأساس الاجتماعى فى النقد العربى لا يقل خطره عن المظهرين السابقين، يتمثل لنا فى مفهوم«الخاصة» و«العامة» ، كانت العامة تتطلب فى الأدب صورة بذاتها.وكان على الشاعر – إذا أراد أن تذيع شهرته – أن يتبع هذه الصورة، «كان الذوق العربى العام يؤثر سهولة الألفاظ ؛ ولذلك كان جرير أشعر عامة والفرزدق أشعر خاصة، فقد كانت لغة جرير هى اللغة السهلة التى يفهمها أكثر الناس، فأما الفرزدق والأخطل فلغتهما يؤثرها العلماء. أما الأغراض التى كان الذوق العام يفضلها على غيرها فأربعة : النسيب والفخر والمديح والهجاء؛ يؤثرونها لأن لها صلة وثيقة بحياة الشعور والاجتماع .. وكأن الشعر عندهم تصوير حياتهم الروحية والاجتماعية. فما صورهامن الأغراض كان أفضل، ومن أحسن تصويرهما كان أشعر[2].

وهنا أصبح موقف الشاعر حرجا، ترى أى الطبقتين يرضى؟ أيرضى العامة ويضرب برأى الخاصة عرض الحائط، أم تراه يرضى الخاصة فيفقد عامة الشعب ؟ مشكلة طريفة ولا شك، حاول الكثيرون حلها، واتجه حلهم إلى أن يراعى الشاعر الطبقة التى

---

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ص ٢٣ – ٢٤.

(٢) طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب، ص ٩٢.

يتوجه إليها، فيرضى العامة إن كان يخاطب العامة، ويرضى الخاصة إن كان إلى الخاصة قصد. ولكن يبدو أن هذا الحل لم يكن موفقاً كل التوفيق، لأنه ترك الفرصة لقيام نزاع حول من رضى عنهم الخاصة، أى هؤلاء أفضل، فالبحترى مثلا قد «وقع الإجماع على استحسان شعره واستجادته، وروى شعره واستحسنه سائر الرواة على اختلاف طبقاتهم واختلاف مذاهبهم، فمن نفق على الناس جميعاً أولى بالفضيلة وأحق بالتقدمة»[1]. كانت هذه إحدى حجج أنصار البحترى الذين يفضلونه على أبى تمام، فيرون أن الإجماع الشعبى يحكم للبحترى. ولم يكن أنصار أبى تمام أعجز عن أن يسوقوا الحجة المقابلة على تفضيل صاحبهم. فهذا الإجماع الشعبى لا خطر له – عندهم – فى الحكم على الأدب، بل هناك أرستقراطية ذوقية هى صاحبة الرأى الأخير فى هذا الحكم، وقد رضيت الطبقة الأرستقراطية عن أبى تمام وقدمته على البحترى، ولم يوافقهم العامة لقصورهم. «إنما أعرض عن شعر أبى تمام من لم يفهمه لدقة معانيه، وقصور فهمه عنه، وفهمه العلماء والنقاد فى علم الشعر. وإذا عرفت هذه الطبقة فضيلته، لم يضره طعن من طعن بعدها عليه»[1].

وعلى هذا النحو يتعقد الموقف من حيث أريد له الحل فالعامة لهم خطرهم فى رواج الشعر وذيوع شهرته، والخاصة يستبدون بالحق فى الحكم ويجهّلون العامة. ويصور لنا الآمدى فى موازنته الصراع بين الطبقتين أحسن تصوير.

ولكن ألا يمكن إيجاد الحل الذي يرضى العامة والخاصة جميعاً؟ هذه محاولة أخرى، وهذا هو الحل الوسط. فإذا كان العامة يتطلبون الألفاظ السهلة الدائرة على الألسن، والخاصة تؤثر الألفاظ الخاصة وتحس فى ذلك ارتفاعاً باللغة عن السوقة، فإن الحل يكون فى أن يستخدم الأديب – كيما يرضى هؤلاء وهؤلاء – الألفاظ الجزلة المختارة. هذا «الجزل المختار من الكلام .. هو الذى تعرفه العامة إذا سمعته ولا تستعمله فى محاوراتها فمن الجيد الجزل المختار قول مسلم .

وردن رواق الفضل فضل بن خالد	فحط الثناء الجزل نائله الجزل
بكف أبى العباس يستمطر الغنى	وتستنزل النعمى ويسترعف النصل
ويستعطف الأمر الأبى بحزمه	إذا الأمر لم يعطفه نقض ولا فتل[2]

(١) الآمدى : الموازنة ص ١٤.

(٢) العسكرى : الصناعتين ، ص ٤٧.

وربما كان هذا الحل أكثر توفيقاً؛ لأننا نلاحظ أنهم عندما أرادو ا أن يعرفوا البلاغة تعريفاً يرضى الطرفين المتنازعين قالوا: «البلاغة مافهمته العامة ورضيته الخاصة»[1].

والخلاصة أن صورة القصيدة العربية، والتقاليد الفنية التى تمثلت فيها، كانت إلى حد كبير ترجع إلى اعتبارات اجتماعية. وقد اتخذت هذه الاعتبارات أساساً للنقد، وقد عرضنا صوراً ثلاثا من هذه الاعتبارات. الأولى أن الشعر تتفاوت درجته بتفاوت درجات الموجه إليهم، كما أنه يحسن أو يقبح بحسب مدى مراعاته درجات من يوجه إليهم. والثانية أن الشعر يتحكم فى ذيوعه وروايته واختياره شئ آخر غير فنيته، تتحكم فيه المكانة الاجتماعية لشخصية قائله، فيكتسب قيمته من هذه المكانة. والصورة الثالثة أنه كان هناك تعارض بين الطبقة الشعبية وطبقة أرستقراطية العلم والذوق. وكلتا الطبقتين كانت تتطلب أسلوباً بذاته لا ترضى عنه الطبقة الأخرى. واتضح ذلك فى الموقف النقدى إزاء البحترى وأبى تمام، ذلك الموقف الذى يصور لنا وجهة الطرفين. ونلاحظ أن هذه الاعتبارات الاجتماعية التى اتخذت أساساً للحكم لم يدخل فيها الاعتبار الذى يبحث عن الرسالة التى يؤديها الشعر للمجتمع .. تلك الرسالة الروحية والفكرية التى تكون سبيلا من سبل الرقى.

(هـ) الأساس النفسى .

وكما وجد النقد الذى يعتمد على التقاليد الاجتماعية ويتخذ منها أساساً فى الحكم فقد وجد كذلك النقد الذى يعتمد على الذات الناقدة، ويتخذ من إحساسها أساس الحكم. فإذا كان الأساس الاجتماعى يقيس الشعر بحسب المواضعات الخارجية فإن الأساس النفسى يقيسه بمشاعر الذوات المتفردة ومن هنا بحثنا هذا الأساس فى هذا الموضع، لأن مشاعر الذات المفردة لا تتحدث عن العناصر الموضوعية فى جمال الجميل، ولكنها تتحدث عن الجميل الذى هو فيها، واختلاف الأفراد فى هذه الحالة سيترك الفرصة لأن نطلق على الشئ الواحد أنه جميل وقبيح فى وقت واحد، إذا حكم عليه عدة أفراد. فهذا النوع من الحكم لا ينصب إذن على الصورة الأولى التى تشتمل على صفات تكون فى مجموعها مفهوم الجميل. حتى النوع الفسيولوجى من الأحكام فإنه وإن اعتمد على الحواس التى تتلقى الأشياء، وحكم بناء على استجابة الحواس للشئ المتلقى، فإن تفسير هذه الاستجابة

(١) النويرى : نهاية الأرب ، ص ١٠.

يرجع إلى الشخص ذاته لا إلى صورة موضوعية ثابتة. فأنا لا أحب اللون الأحمر لأنه يذكرني بالدم، ويفضله غيري لأنه يذكره بالورد، فيختلف بذلك حكمانا لاختلاف تفسيرنا.

وإذا رجعنا إلى النقد العربي وجدنا صوراً لفهم الموقف النفسي بالنسبة للحكم النقدي. ونقرأ الصورة العامة عند ابن طباطبا حين يقول: «والنفس تسكن إلى كل ماوافق هواها وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت[1]». فهنا يربط ابن طباطبا بين حالة المتلقي النفسية وارتباط الحكم على الشئ المتلقى بها.

وقد سبق أن رأينا أن الشخص في مثل هذه الحالات يقوم بعملية ربطية من خلال نفسه بين أشياء خارجية، أو يشارك الآخرين انفعالهم، أو يضع انفعاله في الشئ، أو يتمثل في الأشياء أشخاصاً حية، أو يحكم بحسب نوع النشاط الفسيولوجي الذي يثيره فيه الشئ. وسنستعرض الآن هذه الصور من المواقف النفسية التي تتخذ أساساً للحكم في بعض الحالات كما تمثلت في النقد العربي.

ويمثل لنا الصورة الأولى ما يروى من أنه «اجتمع رهط من شعراء تميم في مجلس شراب وهم الزبرقان بن بدر والمخبل السعدي وعبدة بن الطبيب وعمرو بن الأهتم، اجتمعوا قبل أن يسلموا، وبعد مبعث النبي ﷺ وتذاكروا أشعارهم، وقال بعضهم: لو أن قوما طاروا من جودة أشعارهم لطرنا. فتحاكموا إلى أول من يطلع عليهم، فطلع عليهم ربيعة بن حذار الأسدي أو غيره في رواية، وقالوا له: أخبرنا أينا أشعر. فقال: أما عمرو فشعره برود يمنية تطوى وتنشر، وأما أنت يازبرقان فكأنك رجل أتى جزوراً قد نحرت فأخذ من أطايبها وخلطه بغير ذلك، أو قال له: شعرك كلحم لم ينضج فيؤكل، ولا ترك نيئاً فينتفع به، وأما أنت يامخبل فشعرك شهب من الله يلقيها على من يشاء من عباده[2]. وأما أنت ياعبدة

(١) ابن طباطبا: عيار الشعر، ورقة ٦

(٢) نلاحظ نوعا من الاضطراب في هذا الخبر، فقد ذكر في أوله أن اجتماعهم كان قبل أن يسلموا، وهو في حكمه على المخبل يصف شعره بعبارة تحمل طابعا إسلاميا وهذا يحتمل أن تكون هذه الأحكام قد وضعت فيما بعد، ومهما يكن من شئ فإن التحقيق التاريخي لا يعنينا بقدر ما تعنينا دلالة الصورة.

فشعرك كمزادة أحكم خرزها فليس يقطر منها شيء[1]. فهنا يربط الناقد بين هذه الأشعار وصور خارجية، كل صورة منها لها إيحاؤها الخاص، وكأنه من خلال هذا الإيحاء قد حكم على الشعر.

والصورة الثانية هى الموقف الذى يشارك فيه الناقد الفنان شعوره، وهذا معناه أن الفنان يودع عمله الفنى شعوراً بذاته، فإذا قرأ الناقد الشعر وجد فيه تجربة هى تجربته الخاصة كذلك، أو هى تجربته التى يمكن أن يقوم بها أو يتمنى أن يقوم بها. ومن ثم فهو يرضى عن الشعر، ويمثل لنا ذلك أن يونس قد تمثل بقول عدى بن زيد:

أيها الشــــامت المعير بالدهـــ ـــرِ أأنت المـــبرأ الموفــور

أم لديك العهد الوثيق من الأيـ ـام بل أنت جاهل مغرور

فقال : لو تمنيت أن أقول شعراً ما تمنيت إلا هذه أو مثل هذه[2]. فهو هنا يقرر أن الشعور الذى يجده فى البيتين هو شعوره الذى كان يتمنى أن ينقله بنفس الطريقة أو بمثلها. ولكن ينبغى أن نعلم أن هذا الرضاء لا يحمل أى حكم جمالى بالمعنى الدقيق، لأن «هذا التقرير يختلف تماماً عن مسألة ما إذا كان الشعور فى صورته الموضوعية ممتعاً، وما إذا كان الموضوع، من ثم، جميلا أو لم يكن [3]».

والصــورة الثـالثـة هى صــورة «الاتحـاد الفنى» . وإذا كنا رأينا فى الصــورتين السابقتين تميزاً بين الذات والموضوع فكانت الذات شيئا غير الموضوع فإنه فى الاتحاد الفنى تفنى الذات فى الموضوع أو يفنى الموضوع فى الذات بحيث يصبحان شيئاً واحداً. وقد سبق أن عرضنا مفهوم الاتحاد الفنى. وعند ابن قتيبة نقرأ حكما نقديا يصور لنا مفهوم الاتحاد الفنى فى بساطة واختصار.. فيخيل للإنسان أن صاحبه كان يتمثل نظرية الاتحاد الفنى تمثلا صادقاً. وهذا الحكم هو : «أشعر الناس من أنت فى شعره حتى تفرغ منه»[4]. ولم يخف ابن قتيبة إعجابه بهذا المفهوم حين صدر هذه العبارة بقوله : «ولله در

(١) طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ١٣ - ١٤.

(٢) ابن سلام : طبقات الشعراء، ص ٣١، ٣٢. وراجع دلالة مثل هذا الحكم عند ديكس Ducasse فى ص ٣١٦ من كتاب كاريت Pbilosophies of Beauty : Carrit

(٣) Ducasse : quoted by Carritt; Ibid., P.316.

(٤) ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ص ٢٠.

القائل». فأشعر الناس من جعلك تعيش فى شعره فتكون أنت هذا الشعر، وصلة الحكم على هذا النحو بالقيمة الجمالية شأنها شأن الصورة السابقة.

ثم تأتى الصورة الرابعة، وهى الصورة التى يجسم فيها المتلقى الموضوع فى شخصيات حية، وتكون لهذه الشخصيات إشعاعات خاصة بمثابة الحكم الذى يريد أن يحكم به المتلقى على الموضوع. وقد كان ابن الأثير صريحاً وواضحاً أيضا حين صور هذا المفهوم بقوله : «واعلم أن الألفاظ تجرى من السمع مجرى الأشخاص من البشر؛ فالألفاظ الجزلة تتخيل فى السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوى دماثة ولين أخلاق ولطافة مزاج. ولهذا ترى ألفاظ أبى تمام كأنها رجال قد ركبوا خيولهم واستلأموا سلاحهم وتأهبوا للطراد، وترى ألفاظ البحترى كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات وقد تحلين بأصناف الحلى[1]. ومن هذا يريد ابن الأثير أن يجعل بعض الألفاظ أحسن من بعض. ويتضح ذلك من تفريقه بينها على أساس الأشخاص الذين يتجسمون فيها، كما يتضح من حملته على الذين لم يفرقوا بينها وقالوا إنها حسنة كلها حين يقول:

«وقد رأيت جماعة من الجهال إذا قيل لأحدهم إن هذه اللفظة حسنة وهذه قبيحة أنكر ذلك وقال كل الألفاظ حسن، والواضع لم يضع إلا حسناً، ومن يبلغ جهله إلى أن لا يفرق بين لفظة الغصن ولفظة العسلوج، وبين لفظة المدامة ولفظة الأسفنط .. وما مثله فى هذا المقام إلا كمن يسوى بين صورة زنجية سوداء مظلمة السواد، شوهاء الخلق، ذات عين محمرة، وشفة غليظة كأنها كلوة، وشعر قطط كأنه زبيبة، وبين صورة رومية بيضاء مشربة بحمرة، ذات خد أسيل، وطرف كحيل، ومبسم كأنما نظم من أقاح، وطرة كأنها ليل على صباح، فإذا كان بإنسان من سقم الفكر أن يسوى بين هذه الصورة وهذه فلا يبعد أن يكون به من سقم الفكر أن يسوى بين هذه الألفاظ وهذه . ولا فرق بين النظر والسمع فى هذا المقام، فإن هذا حاسة وهذا حاسة، وقياس حاسة على حاسة مناسب. فإن عاند معاند في هذا وقال : أغراض الناس مختلفة فيما يختارونه من هذه الأشياء ، وقد يعشق الإنسان صورة الزنجية التى ذممتها ويفضلها على صورة الرومية التى وصفتها، قلت فى الجواب : نحن لا نحكم على الشاذ النادر، والخارج عن الاعتدال، بل نحكم على الكثير الغالب.[2].

فكما أن للأشخاص وقعاً بذاته فى النفس فكذلك الألفاظ، لأنها تشبه الأشخاص تماماً.

---

(١) ابن الأثير، المثل السائر ص ١

(٢) ابن الأثير : نفسه، ص ٩٠

والحق إن التشخيص عملية نفسية صرف، فنحن الذين نتمثل فى اللفظ المهابة أو الدماثة، وإلا فهى بعيدة كل البعد عن هذه أو تلك. ونسوق هنا حادثة طريفة جرت بين الرشيد والمفضل الضبى تكشف لنا عن ذلك اللون من النقد القائم على أساس من التشخيص النفسى: فابن قتيبة يروى لنا أن الرشيد قال للمفضل الضبى : «اذكر لى بيتا جيد المعنى يحتاج إلى مقارعة الفكر فى استخراج خبيئه ثم دعنى وإياه. فقال له المفضل : أتعرف بيتا أوله أعرابى فى شملته هاب من نومته، كأنما صدر عن ركب جرى في أجفانهم الوسن، فركد يستفزهم بعنجهية البدو وتعجرف الشدو، وآخره مدنى رقيق قد غذى بماء العقيق؟ قال: لا أعرفه. قال هو بيت جميل بن معمر:

ألا أيها الركب النيام ألا هبوا

ثم أدركته رقة المشوق فقال :

أسائلكم هل يقتل الرجل الحب؟

قال: صدقت ، فهل تعرف أنت الآن بيتاً أوله أكثم بن صيفى فى أصالة الرأى ونبل العظة، وآخره أبقراط فى معرفته بالداء والدواء؟ قال المفضل : قد هولت على ، فليت شعرى بأى مهر تفترع عروس هذا الخدر؟ قال: باصغائك وإنصاتك، وهو قول الحسن بن هانى:

دع عنك لومى فإن اللوم إغراء   وداونى بالتى كانت هى الداء [(١)]

فالرشيد يتمثل له فى الشطر الأول من هذا البيت أكثم بن صيفى، وفى الشطر الثاني أبقراط، وهو من خلال هذا التمثل يحكم على البيت. فالحكم هنا مرتبط بعملية التشخيص التى قام بها الرشيد، وقام بها قبله المفضل.

وطبيعى أنه ليس فى البيت شئ من أكثم أو أبقراط، وإنما هذا ما تمثل للرشيد بالذات. وحين يوافقه المفضل فإنه فى هذه الحالة يكون قد أذعن لإثارة الرشيد، فتمثل فى البيت شخصيتى أكثم وأبقراط ولكن من خلال شخصية الرشيد نفسه. ومعنى هذا أن التشخيص عملية ذاتية صرف. والحكم الذى يرد من خلال التشخيص حكم خاص بصاحبه أولا، ثم هو قد يكسب أنصاراً آخرين عندما ينجح فى أن يثير فيهم إثارة مماثلة.

---

(١) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ص ١٣، ١٤.

والصورة الأخيرة من صور الأحكام القائمة على أساس نفسى هى الصورة التى يكون فيها الحكم نتيجة إثارة فسيولوجية أو جنسية وهذا الحكم يوجهه ما فى العمل الأدبى من إثارة حسية وجنسية تنجح اللغة عادة فى إعطائها كأننا فى العمل الأدبى نمارس حياة حسية نتمثلها فى الألفاظ، وفى إشعاعات الألفاظ، وفى الدلالات الرمزية للألفاظ. ومن ثم لا نملك إلا أن نصف هذه الألفاظ بأوصاف حسية لعبت فيها الحواس من قبل دوراً ملموساً وألفاظ (العذوبة، الجزالة، السهولة، الرصانة، السلاسة، النصاعة، الرونق، الطلاوة) التى يستخدمها العسكرى [(١)] فى وصف الكلام كلها ترجع إلى خبرة حسية.

وكذلك الألفاظ التى يستخدمها ابن الأثير [(٢)] (حلوة، حادة، طنانة، رنانة، غثة، باردة) هى من هذا النوع الذى يصور لنا خبرة حسية. وترتبط هذه الخبره بحالة نفسية خاصة تجعل لهذه الألفاظ مفهوماً نفسياً. «والنفس تقبل اللطيف وتنبو عن الغليظ، وتقلق من الجاسى البشع، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن إلى ما يوافقه وتنفر عما يضاده ويخالفه. والعين تألف الحسن وتقذى بالقبيح، والأنف يرتاح للطيب وينفر للمنتن ، والفم يلتذ بالحلو ويمج المر؛ والسمع يتشوف للصواب الرايع وينزوى عن الجهير الهائل واليد تنعم باللين وتتأذى بالخشن [(٣)]. فنحن نتمثل فى الألفاظ صوراً حسية سبق أن رضينا عنها أو نفرنا منها، وهذه الصور تتقاسمها الحواس جميعاً كما بيَّن العسكرى.

ومن صور الأحكام التى تمثل لنا هذا النوع مايروى من أن أبا عمرو بن العلاء وصف شعر ذى الرمة بأنه «أبعار ظباء. لها مشم فى أول شمها، ثم تعود إلى أرواح البعر [(٤)] «وكأن أبا عمرو يتذوق شعر ذى الرمة بأنفه فهو يجد له رائحة طيبة عند أول شمة ثم ما تلبث الرائحة أن تتبدد. وطبيعى أن أبا عمرو يريد من خلال هذه الصورة أن يحكم على شعر ذى الرمة بأن له جمالا يروع عند أول وهلة ثم ما يلبث الجمال أن يتبدد أمام المدقق، ولكنه لم يصدر هذا الحكم إلا بعد تجربة حسية عرف فيها أثر رائحة أبعار الظباء فى حاسة الشم. فهو يربط بين تجربة حسية قديمة وشعر ذى الرمة، فيحكم عليه من خلال هذه التجربة التى تمثلت له كذلك فى هذا الشعر. ولا شك أن التجربة الحسية فى ذاتها ليست خاصة بأبى عمرو، فكل إنسان يتمتع بحاسة شمية سليمة يجد لأبعار الظباء رائحة طيبة عند أول شمها.

---

(١) أبو هلال العسكرى: الصناعتين، ص٤١

(٢) ابن الأثير المثل السائر ص١١٦

(٣) العسكرى: الصناعتين، ص٤١

(٤) المرزبانى. الموشح، ص٣٦٢

ولكن المشكلة هنا هى أنه ليس كل إنسان يتمثل فى شعر ذى الرمة أبعار الظباء كما صنع أبو عمرو. قد يتأثر البعض بحكمه فيتمثلونها فيه، ولكن يظل الآخرون يجدون فى شعره شيئاً آخر. وإذن فالحكم الصادر على أساس من تمثل لصور مثيرة حسيا فى العمل الفنى حكم شخصى لأن هذه الصورة لاتتمثل عادة لكل إنسان. وهو - بعد - حكم مايزال بعيداً عن مسألة ما إذا كان العمل الفنى فى ذاته فيه عناصر جمالية أم لا.

وهكذا تتضح لنا فى النقد العربى صور من الأحكام القائمة على أساس نفسى، فأحيانا يربط الناقد بين شيئين خارجيين من خلال نفسه، وأحيانا يجد العمل الأدبى مصوراً ما بنفسه، وفى بعض الحالات يتمثل نفسه متحدة بالشئ الخارجى، وفى حالات أخرى يتمثل فى الأشياء أشخاصا لهم صفات خاصة معروفة. ثم هو قد يحكم بحسب الإثارات الحسية التى تثيرها فيه الألفاظ فى العمل الأدبى أو العمل الأدبى كله. والحكم فى كل هذه الحالات لا يصور جمالا موضوعياً، أو لا يتحدث عن الجمال على الإطلاق، وإنما يصور لنا علاقة العمل الأدبى بمتلقيه الفرد، وهو دائما يصدر نتيجة لاعتبارات خاصة بهذا الفرد، فى حين رأينا الأساس الاجتماعى يهتم بالاعتبارات الخاصة بالمجتمع.

هذه هى الأسس الجمالية بالمعنى العام كما تتمثل فى النقد العربى. وهى أسس تتضح فيها بصفة عامة ذاتية الأحكام ونسبيتها، وهذه الأحكام ليست كثيرة فى النقد العربى الذى كان يبحث عن الجمال عادة فى الصورة الأولى من العمل الأدبى لا يتعداها، وهو إذا تعداها - كما هو الشأن فى أساس المنفعة والأساس الأخلاقى - لم يحفل كثيراً بما وراءها ولم يقف عنده، بل ربما وقف عنده ليثبت فقط أن العناية بهذا الـ «ماوراء» تجنى عادة على جمال الصورة الأولى، ومن ثم كان النقد الموجه إلى الصورة الأولى، أى النقد الجمالى الصرف، يتمتع بعناية فائقة. فلنمض الآن إليه.

-٢-

ومالنا من سبيل إلى الحديث عند النقد الجمالى حتى نقف مرة أخرى عند مفهوم الصنعة الذى كان سائداً فى الأدب العربى لنتبين ماكان له من أثر فى توجيه النقد فى أغلبه هذه الوجهة. وإذا كنا قد انتهينا فى بحث الأساس الجمالى البحت إلى أنه يعتبر أن عناصر

الجمال، وأن كشفها يحدث متعة فى ذاته، فإننا سنجد هذا المفهوم سائداً وواضحا عند نقاد العرب ، وهم يتخذون منه البداية لدراساتهم. فإذا كنا قد رأينا هربارت يحمل على استخدام الألفاظ العامة في وصف الجميل من حيث هى تجمع إلي الذاتية خطأ التجريد، ويدعو إلي البحث عن كل عنصر من العناصر المكونة للجميل، فكذلك الشأن عند الجرجانى ، يبدأ من نفس البداية ، وهى أن الجمال يتحقق فى الشئ الجميل. ويقول : «لايكفى فى علم الفصاحة أن تنصب لها قياساً ، وأن تصفها وصفاً مجملا ، وتقول فيها قولا مرسلا ، بل لا تكون من معرفتها فى شئ حتى تفصل القول وتحصل، وتضع اليد على الخصائص التى تعرض فى نظم الكلم، وتعدها واحدة واحدة، وتسميها شيئاً فشيئاً، وتكون معرفتك معرفة الصانع الحاذق الذى يعلم علم كل خيط من الإبريسم فى الديباج، وكل قطعة من القطع المنجورة فى الباب المقطع، وكل آجرة من الآجر الذى فى البناء البديع. وإذا نظرت إلى الفصاحة هذا النظر، وطلبتها هذا الطلب، احتجت إلى صبر على التأمل، ومواظبة على التدبر»[1]. فيدعو عبدالقاهر الجرجانى كذلك إلى ضرورة الوقوف عند عناصر الجمال فى الجميل ووضع اليد عليها.

وحين نضع أيدينا على هذه العناصر فنحسها فإننا نرضى عنها أو نرفضها بحسب موقفها من العقل، فبحسب التوافق الطبيعى بين الطبيعة الخارجية ونظام عقولنا – كما رأينا – يكون الرضا أو الرفض. هذه العناصر المكونة للجميل، والتى يمكن أن نضع أيدينا عليها، تتبع إذن القوانين الطبيعية المشتركة بين الطبيعة وعقولنا . وقد تمثل هذا الفهم عند ابن طباطبا حيث يقول: «... وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجه ونفاه فهو ناقص. والعلة فى قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذى يرد عليه ونفيه للقبيح منه ، واهتزازه لما يقبله وتكرهه لما ينفيه، أن كل حاسة من حواس البدن إنما تقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لامضادة معها . فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع والمر، والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن، وتتأذى بالجهير الهائل، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم وتتأذى بالخشن المؤذى. والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز

(١) الجرجاني: دلائل الإعجاز من ٢٠ – ٢١.

المعروف المألوف ويتشوف إليه وينجلي له، ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل، والمحال المجهول النكر، وينفر منه ويصدأ له. فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً مصفى من كدر العي، مقوماً من أود الخطأ واللحن، سالما من جور التأليف، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا، اتسعت طرقه ولطفت موالجه، فقبله الفهم وارتاح له وأنس به، وإذا ورد عليه على ضد هذه الصفة، وكان باطلا محالا مجهولا انسدت طرقه، ونفاه واستوحش عند حسه به، وصدئ له وتأذى به كتأذي سائر الحواس بما يخالفها على ماشرحناه»[1].

وهنا نجد أن الحواس هي الوسيلة إلى هذا الفهم وإدراك عناصر الجمال في الجميل. وقد سبق أن رأينا أن الحواس أيضاً هي الوسيلة للحكم على جمال الجميل في الصورة الفسيولوجية من الأساس النفسي، فهل الأساس الجمالي هنا هو نفس الصورة الفسيولوجية أو الحسية من الأساس النفسي؟ الواقع أنهما مختلفان، والفارق بينهما جوهري، لأن الأساس الحسي هناك يفسر من خلال المشاعر الوجدانية. فعندما يقال هذه الألفاظ باردة فإن البرودة تحس حقا وترتجف لها النفس، وعندما نقول: هذا الكلام تفوح منه رائحة عطرة فإن الرائحة العطرة إدراك حسي يحمل إثارة وجدانية. وليست البرودة أو الرائحة العطرة أجزاء أو عناصر تتمثل في الكلام، وإنما هي تتمثل أولا وقبل كل شئ في نفوسنا. أما الأساس الحسي هنا فهو وإن اعتمد على الحواس فإنه يرجع آخر الأمر إلى العقل، فما تدركه الحواس لا يفسر بانفعال نفسي ولكنه يفسر في العقل، والعقل يحكم عليه بالصحة أو الخطأ، أو يرضى عنه أو يرفضه، بمقدار ما يتمثل فيه للقوانين الطبيعية المتوافقة في الخارج وفي العقل. فالأساس الحسي النفسي يضع في الأشياء مشاعر من خلال المدركات الحسية، والأساس الحسي العقلي - إذا صح التعبير - يكشف في الأشياء قوانين تتفق معه من خلال هذه المدركات الحسية. هذا يعتمد على الإثارات الوجدانية وذاك يكشف عن القوانين الطبيعية. ولذلك نجد أن الشعراء الذين اهتموا بالمعنى، وكذلك النقاد، كانوا بدورهم يقدرون التشبيهات والاستعارات بمقدار ما يتضح فيها من شبه بالأشياء الطبيعية. وعلى هذا فالبيت الآتي لابن المعتز في هلال: وانظر إليه كزورق من فضة... كان يعد قمة في التشبيهات التامة، وإن كان لا يدل على إحساس صادق بالهلال، ولا يمكن أن

---

(١) ابن طباطبا: عيار الشعر، ورقة ٦

يكون الزورق الفضى سوى نتيجة لعملية عقلية بحتة»[1]، فكل عنصر من عناصر هذا الشكل يتساوى مع ما يوازيه من ذاك، ولكن هل يثير الهلال فى النفس نفس الشعور الذى يثيره الزورق الفضى المحمل بالعنبر؟ كل شخص له خبرة نفسية يستطيع أن يجيب بالسلب، ومن ثم يكون التشبيه فاشلا، لأن ما يثيره المشبه لا يثيره المشبه به. وهكذا يكون التشبيه فى حالة ناجحا، ويكون هو نفسه من وجهة أخرى فاشلا. ونحن وإن كنا قد اعتمدنا فى الحالتين على حواسنا نفس الاعتماد إلا أننا فى الحالة الأولى تلقينا الإدراك الحسى فى العقل، وفى الحالة الثانية تلقيناه فى الوجدان. والعقل يستكشف - كما قلنا - والوجدان يفرز ويعطى. فإذا كان الاتجاه السائد إلى أن الجمال فى الأشياء ونحن نستكشفه - كما قال الجرجانى فيما أشرنا إليه وشيكا - فإن الطبيعى أن ينصرف اهتمامهم إلى الموطن الذى يمكن أن تنضبط فيه العناصر الموضوعية للشئ الجميل، وهو الصورة الأولى. ففى التشبيه الماضى لابن المعتز لم يتجاوز الناقد الصورة الأولى للزورق المحمل بالعنبر إلى الإثارة الوجدانية (أو الصورة الثانية) التى يثيرها هذا الزورق. وكذلك الأمر مع الهلال. ولكنه اكتفى بأن يلمس عناصر الصورة الأولى هنا وعناصرها هناك، ويطابق بينهما فيجدها تتطابق - عقلياً - تطابقاً تاماً، فيحكم بنجاح التشبيه. وهكذا يتحدد الجمال عندهم فى هذه الصورة الأولى حتى عندما يتكلمون فى المعانى، لأن حديثهم فى المعانى هنا لا يتجاوز العنصر المكانى من الصورة الأولى كما سبق أن رأينا.

وعلى هذا النحو يأخذ مفهوم الصنعة فى النمو. لأن المعانى الشعرية لم تعد شيئاً يستكشف فيه جمال، وإنما الجمال يتمثل فى الصورة التى توضع فيها هذه المعانى. «فهذه المعانى كلها معروضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فى ما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه؛ إذ كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد فى كل صناعة من أنه لابد فيها من شئ موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة[2]»

وقد اندفع النقاد يصورون الاهتمام بالصورة حيث يتمثل الجمال تحت قضية «اللفظ والمعنى». فبعض العلماء يذهب إلى أن «المعانى» موجودة فى طباع الناس، يستوى الجاهل

(1) Eikot A.; Arabic Copncetion of Poetry..., p.1137

(٢) قدامة: نقد الشعر، ص١٢.

فيها والحاذق، ولكن العمل على جودة الألفاظ وحسن السبك وصحة التأليف. ألا ترى لو أن رجلا أراد فى المدح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبهه فى الجود بالغيث والبحر، وفى الإقدام بالأسد، وفى المضاء بالسيف، وفى العزم بالسيل، وفى الحسن بالشمس. فإن لم يحسن تركيب هذه المعانى فى أحسن حلاها.. لم يكن للمعنى قدر... وبعضهم - وأظنه ابن وكيع - مثّل المعنى بالصورة واللفظ بالكسوة. فإن لم تقابل الصور الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها وتضاءلت فى عين مبصرها [1].

ومعنى هذا أن مهارة الشاعر لا تظهر فى المعانى التى يهدف إليها ولكن فى الصورة التى تخرج منها هذه المعانى. وفى هذه الصورة تتركز خصائص الصنعة، ومهارة الشاعر تتحدد بمدى معرفته بهذه العناصر وقدرته على تحقيقها.

أما المعانى فهى «مشتركة بين العقلاء، فربما وقع المعنى الجيد للسوقى والنبطى والزنجى. وإنما تتفاضل الناس فى الألفاظ ووصفها وتأليفها ونظمها [2]». ومن ثم أنذر بعض الأدباء الناس حسن الألفاظ [3]. «ومن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ أن الخطب الرايعة والأشعار الرايقة ما عملت لإفهام المعانى فقط، لأن الردئ من اللفظ يقوم مقام الجيد منها فى الإفهام» وإنما يدل على حسن الكلام وإحكام صنعته ورونق ألفاظه وجودة مطالعه وحسن مقاطعه وبديع مباديه وغريب مبانيه فضل قايله وفهم منشئه.. وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعانى...» [4].

إن المادة قد تكون واحدة، ولكن اختلاف الصور التى تعرض فيها هى التى تعطيها قيما جمالية مختلفة. الحجر الواحد كما قال أفلاطون فى محاورته يقبل صوراً مختلفة، وهو فى بعض هذه الصور أجمل منه فى بعضها الآخر.

أما وإن الحجر لم يتغير نوعه فإن هذا الاختلاف والتفاوت إنما يرجع إلى اختلاف الصور التى وضع فيها وتفاوتها. «ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشئ الذى يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب

---

(١) ابن رشيق: العمدة، جـ١، ص٨٢.

(٢) العسكرى: الصناعتين، ١٤٩.

(٣) الجاحظ: البيان والتبيين، جـ١، ص٣٥٣.

(٤) العسكرى: الصناعتين ص٤٢.

يصاغ منهما خاتم أو سوار. فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم وفى جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصور، أو الذهب الذى وقع فيه العمل وتلك الصنعة - كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان اللفظ والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه. وكما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود، أو فضته أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم - كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه ألا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام» (١).

وهكذا تكاد حجج عبدالقاهر هنا تكون مقنعة، بل إننا لنلمح فى كلامه صورة صادقة متمثلة للفهم الجمالى الصرف، وذلك حين يفرق بين نوعين من الحكم: النوع الأول عندما نحكم بين خاتمين فنفضل أحدهما على الآخر لأن فضته من نوع أجود، وكذلك عندما نحكم على بيتين فنفضل أحدهما على الآخر من أجل معناه. والنوع الثانى عندما نحكم على الخاتمين والبيتين من حيث الصنعة التى تتمثل فى الصورة التى وضعت فيها الفضة أو وضع فيها المعنى. فالحكم الأول عنده ليس حكما جماليا فى شئ لأننا لم ندخل فى اعتبارنا الصورة التى تجعل من المادة نوعا بذاته له مفهوم خاص. فالصورة هى التى تجعل هذه الفضة خاتماً أو غير خاتم، وهى نفسها التى تجعل المعنى شعراً أو غير شعر.

فإذا فاضلنا بين الخاتمين من حيث هما خاتمان، وبين البيتين من حيث هما بيتان من الشعر، فإننا فى هذه الحالة نفاضل بين صورة وصورة، وعندئذ يكون حكمنا جمالياً بالمعنى الصحيح. فالحكم الجمالى هو الذى يقف عند الصورة الأولى، ويفاضل الأشياء بحسبها.

ويترتب على هذا الفهم أن المادة فى ذاتها قد تكون جيدة، فإذا وضعت فى صورة قبيحة ذهبت جودتها. وكذلك قد تكون هذه المادة عادية، فإذا عرضت فى صورة جميلة بدت رائعة معجبة، «وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذى أبرز فيه، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه» (٢). ويصور لنا هذا المفهوم ابن الأثير حيث يقول: «إذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظهم وحسنوها ورققوا حواشيها وصقلوا أطرافها فلا تظنن أن العناية إذ ذاك إنما هى بالألفاظ فقط بل هى خدمة منهم للمعانى. ونظير ذلك إبراز صورة

---

(١) الجرجانى: دلائل الإعجاز، ص ١٩٦ - ١٩٧

(٢) ابن طباطبا: عيار الشعر، ورقة ٣ - ٤

الحسناء في الحلل الموشية والأثواب المحبرة، فإننا نجد من المعاني الفاخرة ما يشوه من حسنه بذاذة لفظه وسوء العبارة عنه» [1] ويقول أبو هلال: «.. إن الكلام إذا كان لفظه حلواً عذباً. وسلساً سهلا، ومعناه وسطاً، دخل في جملة الجيد وجرى مع الرايع النادر، كقول الشاعر:

ولما قضينا من منى كل حـــاجة ... ومسح بالأركان من هو ماسـح

وشدت على حدب المهارى رحالنا ... ولم ينظر الغادى الذى هو رائح

أخذنا بأطـــراف الأحاديث بيننا ... وسالت بأعناق المطى الأباطح

وليس في هذه الألفاظ معنى، وهى رايقة معجبة». [2]

ويترتب عليه أيضاً «أن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً ثم يذمه بعد ذلك ذماً حسناً بيناً غير منكر عليه ولا معيب من فعله إذا أحسن المدح والذم. بل ذلك. يدل على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها» [3]

الصورة إذن هي ميدان العمل الذى تظهر فيه مقدرة الشاعر، ويبرز تمكنه من الصنعة. والشعر في ذلك يشبه سائر الفنون أو الصناعات. فقطعة الأثاث أنيقة بما فيها من صنعة تتمثل في الصورة، وليست أنيقة بما هي قطعة من الخشب، لأن الخشب وحده لايعطى شيئا، والصورة هي التي تجعله يعطى كل شئ، فإذا كانت النجارة صناعة لها أصولها وثقافتها اللازمة لكل من يريد أن يخرج من الخشب صوراً رائعة جميلة، فكذلك «للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات» [4] فإذا لم يكن الإنسان يستطيع أن يعرف الدينار الزائف بلون أو مس أو طراز أو حس أو صفة، ويعرفه الناقد عند المعاينة، فكذلك الأمر في الشعر، لا يستطيع كل إنسان أن يعرف الجيد من الردئ حتى يكون عارفا بدقائق هذه الصنعة متى تجمل ومتى تكون رديئة. أو بعبارة أخرى فإن المعرفة بالشعر هي معرفة بدقائق الصنعة. وليست هذه المعرفة مبتذلة لكل الناس، «وإنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه» [5] كما يقول البحترى وقبله أبو نواس. ولم يكن البحتـــرى

---

(١) ابن الأثير: المثل السائر ص٢١٢

(٢) العسكرى: الصناعتين ص٤٢.

(٣) قدامة: نقد الشعر، ص١٣ – ١٤ وقراءة المقدمة الدينارية من مقامات الحريرى تؤكد لنا هذا المعنى.

(٤) ابن سلام. طبقات الشعراء، ص٣

(٥) الصاحب بن عباد: الكشف عن مساوئ المتنبئ، ط القدس، ص٥

وأبو نواس وحدهما اللذين قررا هذه الحقيقة، بل هى حقيقة قررها كثير من النقاد، لأن الأساس الذى قامت عليه أساس عام، وهو أن الشعر صنعة.

وكثيراً ما يشبهون الصنعة الكلامية بصناعة النسيج. فالشعر عندهم «كلام منسوج، ولفظ منظوم، وأحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخف، وحسن لفظه ولم يهجن» [١] وليس هذا التشبيه من عمل المحدثين؛ لأن الصناعة قديمة فى الشعر العربى، تمتد حتى العصر الجاهلى. ولذلك فنحن نستطيع أن نرد هذا التشبيه إلى ذلك العصر. ويؤيد ذلك ما يرويه ابن سلام من أن المهلهل الشاعر كان يسمى عديا، «وإنما سمى مهلهلا لهلهلة شعره كهلهلة الثوب، وهو اضطرابه واختلافه، من ذلك قول النابغة:

أتاك بقول هلهل النسج كاذب» [٢].

ولكن كيف كان ينسج الشعراء كلامهم شعراً؟ والجواب عن هذا السؤال من صميم تصور النقد العربى سيعطينا الفرصة لمعرفة أساس كثير من الصور التى سنصادفها فى أثناء تبين العناصر الموضوعية فى الشعر الجميل.

وينقل إلينا العسكرى فى الإجابة عن هذا السؤال خبراً يوجز فيه الجواب إيجازاً فيقول: «وأخبرنى أبو أحمد قال: كنت أنا وجماعة من أحداث بغداد ممن يتعاطى الأدب نختلف إلى مدرس نتعلم منه الشعر، فقال لنا يوما: إذا وضعتم الكلمة مع لفقها كنتم شعراء»[٣]. وهذا الإيجاز لا يجعلنا نعرف الخطوات التى تتم فيها عملية النسيج، فاللفظة توضع بجانب لفقها. ثم ماذا؟. ولكن هذا النص على إيجازه يدلنا على أن هذه المبادئ الفنية كانت دروسا تلقن فى المدارس الأدبية، وهى بذلك تمثل المبادئ العامة التى يأخذ بها أغلبية المتأدبين.

وكلنا نذكر حديث بشر بن المعتمر [٤] فى نصائحه التى يقدمها إلى كل من يريد تعاطى الشعر، ولكنها نصائح أقرب منها إلى أن تكون تحليلا للعملية الشعرية، لم أجد —

---

(١) أبو هلال العسكرى : الصناعتين، ص٤٣.

(٢) ابن سلام: طبقات الشعراء، ص ١٣.

(٣) العسكرى: الصناعتين، ص١٠٧

(٤) راجع ذلك الحديث فى البيان والتبيين للجاحظ، ط السندوبى، جـ١ ص١٥٩ وما بعدها.

فيما قرأت من النقد العربى - من وصف هذه العملية وصفا مفصلا كابن طباطبا. ومهما يكن فى تصوره من عيب فإنه التصور الذى يتفق ومفهوم الصنعة السائد فى الأدب العربى يقول ابن طباطبا: «إذا أراد الشاعر بناء قصيدة فحضر المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه، والقوافى التى توافقه، والوزن الذى سلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه ابتدأ وأعمل فكره فى شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر، وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله. فإذا كملت له المعانى وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها، وسلكا جامعاً لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته، فيستقصى انتقاده ويرم ما وهى منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإذا اتفق له قافية شغلها فى معنى من المعانى واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع فى المعنى الثانى منها فى المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذى هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكله، ويكون كالنساج الحاذق الذى يفوف وشيه بأحسن التفويف ويسديه.. ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه، وكالنقاش الدقيق الذى يضع الأصباغ فى أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه فى العيان، وكناظم الجواهر الذى يؤلف بين النفيس منها والثمين الرايق، ولا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها فى نظمها وتنسيقها. وكذلك الشاعر، إذا أسس شعره على أن يأتى فيه بالكلام البدوى الفصيح لم يخلط به الحضرى المولد، وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها..» (١)

ونستخلص من هذا الفهم أن:

(أ) - الفكرة تكون نثراً أولا ثم تترجم شعراً.

(ب) فى ترجمتها شعراً تتحول الصورة النثرية إلى صورة شعرية.

(جـ) يصنع كل بيت على حدة، مستقلا بأحد المعانى، ثم يترك جانباً حتى يفرغ الشاعر من نقل كل المعانى.

(د) لا تكون هذه الأبيات متصلة حتما، فيصل الشاعر بينها بأبيات أخرى تشد بعضها إلى بعض.

---

(١) ابن طباطبا: عيار الشعر، ورقة ٢٣

(هـ) إذا اتضح للشاعر بعد ذلك جانب ضعيف فإنه يرمه، ويبدل بألفاظ ألفاظاً أوقع.

(و) قد يأخذ قافية أحد الأبيات ليضعها لبيت آخر وإن كان معناه ضد معنى البيت الذى كانت فيه أولا، إذا وجد أن موقعها فى البيت الثانى أحسن، ثم يبحث للبيت الأول عن قافية.

هكذا كانت تفهم صناعة الشعر. وهو فهم - كما رأينا - يقوم على العناية بالشكل دون المحتوى. وبهذا الشكل يكون التفاضل. ولعمل الشكل الجميل طريقة خاصة هى التى وصفها ابن طباطبا. ويكفينا فى هذه الطريقة لحم الأبيات المفردة بعضها ببعض ونزع قوافى بعض الأبيات وتأليف أبيات لها تركب عليها، حتى نعرف إلى أى مدى كانت عناية الشاعر بصناعة الشكل.

ولا نريد أن نطيل الوقوف هنا عند هذا الفهم للشعر لأننا سنعود إليه فى المقارنة، ولكن ينبغى أن نتذكر هنا أن هربارت قد جعل الاهتمام بالمعبر عنه رومنتيكية وليس إستطيقية، فى حين أن الاهتمام بجمال التعبير نزعة كلاسيكية إستطيقية. وأمام هذا الاهتمام بالصورة الأولى فى النقد العربى نستطيع أن نطلق عليه أنه نقد كلاسيكى إستطيقى بالمعنى السابق. وإمعان العرب فى إعطاء هذه الصورة لا يترك مجالا للتردد فى وصف نزعتهم هذا الوصف. ويعطينا ابن رشيق أوضح صورة لهذا الإمعان حين يقول: «ولسنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعا فى غاية الجودة، ثم وقع فى معناه بيت مصنوع فى نهاية الحسن، ولم تؤثر فيه الكلفة، ولا ظهر عليه التعمل، كان المصنوع أفضلهما» [1].

والنتيجة أن الجمال عند العرب يتحقق فى الشئ. وفى العمل الأدبى يقوم الشاعر بعمل صورة للمعنى تتحقق فيها عناصر الجمال. والصورة المصنوعة أفضل من الصورة الطبيعية، على أساس أن الجمال فى الصنعة كامل، فى حين أنه فى العمل الطبيعى لا يكون كاملا - تبعا لما سبق أن ورد فى حديث ابن حيان.

وتحقق عناصر الجمال فى العمل المصنوع أمر يحكم فيه العقل، والحواس هى التى تتخذ معبراً تنتقل عليه لكى تتمثل للعقل. ويتوقف هذا الحكم بالجمال أو القبح على مدى ما

(١) ابن رشيق: العمدة. جـ١ ص٨٥.

فى هذه العناصر من توافق مع الصورة الكاملة للقوانين الطبيعية كما تتمثل فى الخارج وفى العقل. وقد حاول النقاد العرب أن يحددوا بعض هذه العناصر الجمالية. وإذا كنا قد رأينا من قبل أن العنصرين المشتركين فى كل الفنون هما الإيقاع والعلاقات، فإننا سنصنف فيما يلى هذه العناصر تحت هذين المفهومين الكبيرين.

(أ) الإيقاع:

وقد سبق أن رأينا القوانين التى تتمثل فى الإيقاع من حيث إنه خاصية أساسية مشتركة فى كل الفنون. والواقع أنه ربما كان من السهل دراسة الإيقاع فى الموسيقى وكشف هذه القوانين بسهولة فيها، لأنها فن زمانى تتضح فيه الصورة الأولى ولا تختلط بشئ، وكذلك الشأن فى التصوير، حيث يمكن تمثل هذه القوانين فى توزيع المساحات والأضواء والظلال.

أما فى الفن القولى فإن استكشاف هذه القوانين أمر من الصعوبة بمكان، لأن الصورة الأولى هنا زمانية مكانية فى وقت معا - كما سبق أن رأينا. ولذلك كان من الطبيعى أن نبحث عن هذه القوانين كما يمكن أن تتمثل فى الصورة الصوتية، وكما يمكن أن تتمثل فى الصورة المكانية.

وقد سبق أن رأينا أن النظام والتغير والتساوى والتوازى والتلازم والتكرار هى القوانين التى تتمثل فى الإيقاع، وهى جميعا تعمل فى وقت واحد. والحق أن النقاد والبلاغيين العرب قد بذلوا جهداً كبيراً فى الكشف عن هذه القوانين كما تتمثل فى الفن القولى. وقد أجملها قدامة بن جعفر حين قال: «وأحسن البلاغة الترصيع والسجع واتساق البناء واعتدال الوزن واشتقاق لفظ من لفظ، وعكس ما نظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة، وصحة التقسيم باتفاق المنظوم. وتلخيص الأوصاف بنفى الخلاف، والمبالغة فى الوصف بتكرير الوصف، وتكافؤ المعانى فى المقابلة، والتوازى، وإرداف اللواحق، وتمثيل المعانى [1]. ولكن هذا الإجمال لا يعدو أن يكون دعوى تحتاج إلى فضل بيان وتحقيق.

(١) قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، ط الخانجى سنة ١٩٣٢، ص٣

ولكن ترى هل يمكن تحقيق هذه القوانين فى الفن القولى من حيث إنها قوانين تتمثل فى عنصرى الصورة الأولى فيه: المكانى، والزمانى؟ الواقع أننا أخذنا من قبل بمبدأ عدم فصل العنصرين فى الفن القولى أو تصورهما منفصلين. فحين تتحقق هذه القوانين فى الصورة الأولى من الفن القولى فإنها تتمثل عادة فى العنصرين فى وقت واحد. وسنضطر إلى التجريد واستخدام الرموز فى بعض الحالات حتى نستطيع تمثل القانون بوضوح.

وقد حاول ابن سنان الخفاجى أن يدرس أصوات الألفاظ وأن يحدد عناصر الجمال الصوتى البحت فيها، ويبدو أنه انتهى إلى أن حسن الألفاظ يرجع إلى بعد مقاطعها [(١)]. ولكننا نجد ابن الأثير يقطع عليه هذا الطريق حين يجعل «حاسة السمع هى الحاكمة فى هذا المقام بحسن ما يحسن من الألفاظ وقبح ما يقبح... فحسن الألفاظ إذن ليس معلوماً من تباعد المخارج وإنما علم قبل العلم بتباعدها.. »[(٢)] وكأن كشف قانون صوتى لجمال اللفظة ليس طبيعياً، لأن بعد المقاطع أو قربها ليس هو الأساس فى قبول اللفظة أو كراهيتها، ولكن الإلف أو الغرابة، والخفة على السمع أو الثقل، هى الأساس [(٣)]. وهنا يدخل مفهوم اللفظ بما هو كل لا مجرد صوته.

فلنبحث الآن عن قانون التوازن. وهذا القانون يأخذ عدة أسماء عند النقاد العرب، فأحيانا هو كذلك . وأحيانا يطلق عليه التعادل. وفى بعض الحالات يطلق عليه التكافؤ.

أما التوازن فهو أن يراعى فى الكلمتين الأخيرتين من القرينتين الوزن مع اختلاف الحرف لأخير منهما، كقوله تعالي : «ونمارق مصفوفة، وزرابى مبثوثة» فإن راعى الوزن فى جميع كلمات القرائن أو أكثرها، وقابل الكلمة منها بما يعادلها وزناً كان أحسن ، كقوله تعالى : «وآتيناهما الكتاب المستبين، وهديناهما الصراط المستقيم» ويسمى هذا فى الشعر الموازنة كقول البحترى :

فقف مسعداً فيهن إن كنت عاذراً   وسر مبعداً عنهن إن كنت عاذلا[(٤)]

---

(١) ابن سنان الخفاجى: سر الفصاحة ص٩٠ ، أى تأليفها من حروف متباعدة المخارج.

(٢) ابن الأثير: المثل السائر، ص ٩٣.

(٣) ابن الأثير: المثل السائر، ص٩٧.

(٤) النويرى : نهاية الأرب ، جـ٧ ص ١٠٤.

فالتوازن إذن يحدث فى الصورة الصوتية للكلمات، حين يتوازن كل لفظ صوتياً مع اللفظ المقابل له فى العبارة التالية. وقراءة بيت الشعر الماضى توضح لنا هذا الموقف؛ فقف تتوزان مع سر، ومسعداً مع مبعداً، وإن كنت هى بعينها فى الشطرين، وعاذراً تتوازن مع عاذلا، وبعبارة أخرى فمجموعة الأصوات وترتيبها فى الشطر الأول تتمثل فى الشطر الثانى . فإذا اعتبرنا كل شطر وحدة صوتية فإن هذه الوحدة تكررت فى الشطرين هى بعينها.

ولكن يبدو أن هذه ليست أحسن صورة للتوازن، لأن الألفاظ أو الأجزاء هنا متعادلة حقاً، ولكن الفواصل على أحرف مختلفة المخارج. وهى وإن كانت متقاربة إلا أنها ليست من جنس واحد. ويذهب أبو هلال إلى أن هناك صورة أحسن وأكمل من هذه للتوازن، وذلك عندما تكون الفواصل من جنس واحد. ويورد العسكرى قول بعض الكتاب : «إذا كنت لا تؤتى من نقص كرم، وكنت لا أوتى من ضعف سبب، فكيف أخاف منك خيبة أمل.. » ثم يقول «فهذا الكلام جيد التوازن، ولو كان بدل (ضعف سبب) كلمة آخرها ميم ليكون مضاهيا لقوله (نقص كرم) لكان أجود ... »[1]

فإذا كانت الفواصل إذن على زنة واحدة وحرف واحد كانت صورة التوازن أكمل. وأقل ما يشترطه التوازن إذن أن تكون الفواصل على زنة واحدة، فبهذا وحده يقع التعادل والتوازن. وهذا التعادل والتوازن يكسب الكلام رونقا وحسنا، ففى قول بعضهم : «اصبر على حر اللقاء، ومضض النزال، وشدة المصاع، ومداومة المراس»، فلو قال : «على الحرب ومضض المنازلة» لبطل رونق التوازن، وذهب حسن التعادل[2]»،لأن اللقاء والنزال والمصاع، والمراس بوزن واحد فى الحركة والسكون والزوائد[3].

فالتوازن الصوتى وحده جيد، ولكن أجود منه أو أكمل له أن تكون صورة التوازن تامة باشتراك حرف واحد فى فواصل كل وحدة. ولكن ليس معنى هذا أن تطول الوحدات وتقصر فى غير ما نظام، فإن هذا يكفى للذهاب بالتعادل. والذى ينبغى أن يستعمل فى

---

(١) العسكرى : الصناعتين ، ص ٢٠٢.

(٢) العسكرى : الصناعتين ، ص ٢٠٢ - ٢٠٣.

(٣) قدامة بن جعفر الألفاظ ص٣.

هذا الباب ولابد منه هو الازدواج، فتكون ألفاظ الجزأين المزدوجين مسجوعة[1]، ويتوخى فى كل جزأين منها متواليين أن يكون لهما جزءان متقابلان يوافقانهما فى الوزن ويتفقان فى مقاطع السجع من غير استكراه ولا تعسف، كقول بعضهم: (حتى عاد تعريضك تصريحا وصار تمريضك تصحيحا)، فهذا أحسن المنازل[2].

فالسجع إذن هو الصورة المكملة للتوازن، وهما معاً يكونان أحسن صور التوازن. وقد أنكر الرسول السجع حين قال : أسجعا كسجع الكهان، من جهة التكلف، «ولو كرهه عليه الصلاة والسلام لكونه سجعاً لقال : أسجعا ثم سكت. وكيف يذمه ويكرهه وهو إذا سلم من التكلف وبرئ من التعسف لم يكن فى جميع صنوف الكلام أحسن منه. وقد جرى عليه كثير من كلامه عليه السلام .. وكان صلى الله عليه وسلم ربما غير الكلمة عن وجهها للموازنة بين الألفاظ وإيقاع الكلمة مع أخواتها، كقوله صلى الله عليه وسلم : أعيذه من الهامة والسامة وكل عين لامة. وإنما أراد ملمة . وقوله عليه السلام : ارجعن مأزورات غير مأجورات. وإنما أراد موزورات من الوزر فقال مأزورات لمكان مأجورات، قصدا للتوازن وصحةالتسجيع»[3].

ومرة أخرى نجد أن التوازن هنا يقع بين أصوات الوحدات دون النظر إلى معانيها. وحين يقتصر التوازن على التوازن الصوتى نجده يأخذ اسما آخر هو الترصيع؛ «وهو مأخوذ من ترصيع العقد، وذاك أن يكون فى أحد جانبى العقد من اللآلئ مثل مافى الجانب الآخر. وكذلك نجعل هذا فى الألفاظ المنثورة من الأسجاع، وهو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثانى فى الوزن والقافية، فمن ذلك قول بعضهم:

فمكارم أوليتها متبرعا   وجرائم ألغيتها متورعا

فمكارم بإزاء جرائم، وأوليتها بإزاء ألغيتها، ومتبرعا بإزاء متورعا»[4] ويؤكد لنا أنه

(١) العسكرى الصناعتين ، ص ٢٠٤.

(٢) قدامة بن جعفر. جواهر الألفاظ، ص ٣.

(٣) العسكرى: الصناعتين ص٢٠٠.

(٤) ابن الأثير: المثل السائر، ص١٦١ .

يتصل بالصورة الصوتية فقط أن قدامة قد عده من نعوت الوزن «وهو – عنده – أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو جنس واحد في التصريف كما يوجد ذلك في أشعار كثير من القدماء المجيدين من الفحول وغيرهم، وفي أشعار المحدثين المحسنين منهم[1]»

فمفهوم الترصيع كما يعرضه قدامة هنا وكما عرضه من قبل ابن الأثير هو مانريد تسميته بالتوازن الصوتي. وقد رأينا أن هذا التوازن الصوتي وحده يضفي على الكلام الرونق ويحسنه. «وأكثر الشعراء المصيبين من القدماء والمحدثين قد غزوا هذا المغزى، ورموا هذا المرمى. وإنما يحسن إذا اتفق له في البيت موضع يليق به، فإنه ليس في كل موضع يحسن، ولا على كل حال يصلح، ولا هو أيضاً إذا تواتر واتصل في الأبيات كلها بمحمود، فإن ذلك إذا كان، دل على تعمد، وأبان عن تكلف. على أن من الشعراء القدماء والمحدثين من نظم شعره كله، ووالى بين أبيات كثيرة منه، منهم أبو صخر الهذلي فإنه أتى من ذلك بما يكاد لجودته أن يقال فيه إنه غير متكلف وهو قوله :

وتلك هيكلة خود مبتلة	صفراء زعبلة، في منصب سنم
عذب مقبلها، جزل مخلخلها	كالدعص أسفلها، مخضوضة القدم
سود ذوائبها، بيض ترائبها	محض ضرائبها، صيغت على الكرم
عبل مقيدها، حال مقلدها	بض مجردها. لفاء في عمم
سمح خلائقها، درم مرافقها	يروى معانقها من بارد الشبم[2]

ومثل ذلك للمحدثين أيضا كثير، وإنما يذهبون في هذا الباب إلى المقاربة بين الكلام بما يشبه بعضه بعضا»[3].

وفي هذا التوازن الصوتي كما نتمثله في هذه الأبيات نلاحظ أن أجزاء البيت الواحد كانت متوازنة، وكانت مع ذلك مسجعة، وكانت إلى هذا وذاك تلتزم صورة الازدواج،

(١) قدامة: نقد الشعر، ص٣٢.

(٢) قدامة: نتفسه ص٣٨

(٣) قدامة: نفسه ص٤١.

وهذه أكمل صورة للتوازن الصوتى بحسب ما رأينا، ولكن يلاحظ أن الجزء الأخير كان على الأقل لا يتبع التسجيع الذى فى داخل البيت، وهم يسمون ذلك التسميط، «فتكون القافية بمنزلة السمط، والأجزاء المسجعة بمنزلة حب العقد»[1]. ولا شك أن اختلاف القافية هنا لم يأت إلا محافظة على كيان البيت؛ لأنه لو تبعت القافية التسجيعات الداخلية لأصبحت كل الوحدات فى سائر الأبيات مسجعة على حرف واحد على الأقل ؛ فمع الاستمرار فى القراءة تضيع صورة الأبيات، لأن السامع – وكان الشعر يؤلف ليسمع أولا وقبل كل شئ – لن يجد العلامة التى يميز بها آخر البيت. فاختلاف القافية هنا عن التسجيع الداخلى ضرورة تلتزم بها وحدة البيت صوتياً على الأقل، والرغبة فى تمييزه منفرداً بين الأبيات، وتتفق القافية فى الأبيات جميعاً فتؤدى توازنا جديداً ولكنه على نطاق أوسع شيئاً ما، بين سائر الأبيات.

والواقع أن قانون التوازن الصوتى يتضمن فى الوقت نفسه قانونين على الأقل هما قانون التساوى وقانون التوازى. فالتساوى معناه تساوى الأجزاء، والتوازى معناه توازيها. وفى حديث النقاد نجدهم يستخدمون هذين المفهومين وهم بسبيل الحديث فى التوازن بعامة، وقد رأينا ابن الأثير يشير إلى التساوى حين قال إن الترصيع هو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثانى فى الوزن والقافية ... وعبر عن ذلك قدامة بقوله : «أن تكون الألفاظ متساوية البناء، متفقة الانتهاء[2]»

ويورد أبو هلال قول الأعرابى : سنة جردت، وحال جهدت، وأيد جمدت .. إلخ، ثم يقول : فهذه الأجزاء متساوية لا زيادة فيها ولا نقصان[3].

وقد تتساوى الأجزاء وتتوازن ولكنها لاتتوازى فلا يكون كل جزء فى الوحدة بإزاء ما يساويه ويوازنه، وفى هذه لا يمكن أن يحدث توازن عام، ولتوفير هذا التوازن العام لابد من النظام الذى يجعل كل جزء من أجزاء الوحدة بإزاء الجزء المساوى له، المتوازن معه، ومن ثم وجدنا ابن الأثير فى تعليقه على قول الشاعر : فمكارم أوليتها .. إلخ، يقول إن مكارم

---

(١) النويرى، نهاية الأرب، جـ٧ ص١٤٧.

(٢) قدامة: جواهر الألفاظ، ص٢.

(٣) العسكرى، الصناعتين ص٢٠١.

فى الوحدة الأولى (وتمثلها الشطرة الأولى من البيت) بإزاء (أى توازى) جرائم، وأوليتها بإزاء ألفيتها، ومتبرعا بإزاء متورعا، فكانت أجزاء الوحدة الأولى فى ترتيبها توازى أجزاء الوحدة الثانية في نفس الترتيب، وكذلك أبو هلال يستخدم لفظة متوازية[1] ليصف بها الفصول التى من هذا النوع الذي يجعل «المتوازى» نوعا يتحدث فيه كما يتحدث فى «المتوازن» وغيره، وهو يلحظ فقط توازى الكلمتين الأخيرتين فى الوزن مع اتفاق الحرف الأخير منهما[2].

معنى هذا أن كل توازن صوتى كامل يتضمن فى الوقت نفسه نظاماً خاصا للأجزاء وتساويا لها وتوازيا من الناحية الصوتية الصرف. وهذه هى مظاهر الإيقاع التى تمثلت لهم فى الشعر والفن القولى بعامة، وقد وجدوا أن تحقق هذه القوانين الصوتية فى العمل الأدبى يضفى عليه رونقا ويكون عاملا من عوامل حسنه. وقد أوردنا بعض النماذج ورأيناهم كيف يحللونها ويسجلون فيها هذه الظواهر . وبعض هذه النماذج من شعر فطاحل الشعراء المتقدمين، وبعضها من حديث الرسول ﷺ . وهناك نماذج كثيرة من القرآن الكريم لم نورد شيئاً منها، ولكن ينبغى أن نذكر أن الشواهد القرآنية كانت ترد دائماً وتصدر كل الشواهد في كل مبحث من هذه المباحث. فإذا كانت هذه الظواهر الصوتية تتمثل لهم فى القرآن وفى الحديث – على مكانتهما البلاغية – فقد كان طبيعياً أن تكون هذه الظواهر عامل تحسين وتجميل للكلام.

وهكذا نجد النقاد والبلاغيين العرب يدرسون العنصر الزمنى من الصورة الأولى فى العمل الأدبى، ويكشفون عن قوانين الإيقاع الطبيعية كما تمثلت لهم فى الأعمال الأدبية الراقية. ثم هم يتخذون من هذه القوانين أساساً للحكم الجمالى. فالجمال فى العمل الأدبى الجميل عناصر محققة يمكن البحث عنها وكشفها، بل هو قوانين طبيعية ثابتة تتمثل فى هذا الجميل. رأينا صورة ذلك عندهم جلية في البحث فى مكونات الجمال فى العنصر الزمنى من الصورة الأولى للعمل الأدبى الجميل. ونود الآن أن نرى موقفهم من العنصر المكانى من هذه الصورة.

---

(١) العسكرى. الصناعتين ص٢٠٠.

(٢) النويرى. نهاية الأرب، جـ٧ ص١٠٤.

نلاحظ أن النقاد حينما كانوا بسبيل كشف قوانين الجمال فى العنصر الزمانى للصورة الجميلة كانوا يركزون كل اهتمامهم في هذا الميدان وحده، ولم يشغلوا أنفسهم فى أثناء ذلك مرة واحدة بالعنصر المكانى لها أو بالمعانى التى تحتملها الألفاظ بما هى أصوات دالة، وكذلك الأمر حينما يلتمسون هذه القوانين فى العنصر المكانى، سنجد أنهم ينسون تماماً الناحية الصوتية.

ولكن القوانين التى استكشفوها كانت هى القوانين التى تمثلت لنا فى الإيقاع ومفهوم أن يكون في الصوت إيقاع، وأن يتمثل هذا الإيقاع فى اللغة من حيث إنها أصوات. ولكن كيف يتمثل الإيقاع بقوانينه فى الصور المكانية، فى الدلالات التى لهذه الأصوات؟ والواقع أن كل مافى الأمر من غرابة إنما يرجع إلي أننا ألفنا استخدام لفظة الإيقاع للموسيقى والأصوات فحسب، ولم نتعود استخدامها ونحن بإزاء الحكم على رسم أو تصوير. والحق أن الإيقاع يتمثل فى الرسم كما يتمثل فى الموسيقى سواء بسواء. بل إننا لم نحدد قوانين الإيقاع إلا من ذلك التخطيط البسيط الذى استخدمنا فيه اللونين الأصفر والأحمر ؛ فبتوزيع هذين اللونين على الورقة، أى فى المكان ، أمكن تصوير كل عناصر الإيقاع.

كذلك الشأن فى اللغة. يتمثل الإيقاع فيها من حيث هى أصوات ومن حيث هى دلالات. ومن هنا نجد النقاد والبلاغيين العرب قد كشفوا عن الإيقاع كما تمثل لهم أيضاً فى الدلالات.

وقد قلنا أن من الأسماء التى أخذها قانون التوازن اسم التكافؤ. والواقع أن التكافؤ عندهم كان الاسم الخاص بالتوازن في المعانى ، فهو من نعوت المعانى كما يقول قدامة[1]. والتكافؤ عنده أن يأتى الشاعر بمعنيين متكافئين، ويريد بقوله فى هذا الموضع أى متقاومين. إما من جهة المصادرة، أو السلب والإيجاب. وغيرهما من أقسام التقابل، مثل قول أبى الشعب العبسى:

حلو الشمائل وهو مر باسل   يحمى الذمار صبيحة الإرهان

فقوله حلو ومر تكافؤ[2]

(١) نقد الشعر ص١٤١

(٢) قدامة: نقد للشعر ص ١٤١ ١٤٢ \

وكأن أقسام التقابل كلها داخلة فى مفهوم التكافؤ؛ فكل مقابلة تكافؤ. وقد كان التكافؤ فى هذا البيت بين حلو ومر. ونجد صورة أكمل وأوضح للتكافؤ يوردها قدامة أيضا فى تعريفه للتكافؤ فى «جواهر الألفاظ » حيث يقول : «والتكافؤ : كقوله كدر الجماعة خير من صفو الفرقة، لأنه لما قال : كدر، قال : صفو، ولما قال : الجماعة : قال الفرقة[1]» فالتكافؤ هنا أوضح لأننا وجدنا وحدتين، كل وحدة تتكافأ فى عمومها مع الأخرى. وكل جزء من كل وحدة يتكافأ مع مقابله من الوحدة الأخري. فالكدر يتكافأ مع الصفو، والجماعة مع الفرقة.

وفى حديث قدامة عن المقابلة – وهى كما قلنا تؤدى مفهوم التكافؤ – نجده يأتى لها بهذا المثال : «أهل الرأى والنصح لا يساويهم ذوو الإفن والغش. وليس من جمع إلى الكفاية الأمانة كمن جمع إلى العجز الخيانة». ثم يقول : «وإذا تؤملت هذه المقابلات وجدت فى غاية المعادلة، لأنه جعل بإزاء الرأى الإفن، وبإزاء النصح الغش، وفى مقابلة الكفاية العجز. وفى مقابلة الأمانة الخيانة»[2].

فهذه المقابلات متعادلة أو متكافئة أو متوازنة. والعناصر التى تتكون منها الوحدات المتقابلة قد نظمت بحيث وضع بعضها بإزاء بعض، أى أنها متوازية. وهى إذا توازت فقد تساوت، فكل وحدة فى مجموعها تساوى الأخرى، وكل عنصر يتوازى مع آخر يساويه.

ومعروف أن الطباق صورة من صور المقابلة، بغض النظر عن المشكلة التى قامت حول معنى المطابقة[3]. ويؤيد ذلك الآمدى حين يقول عن حقيقة الطباق:«إنما هو مقابلة الشئ لمثله الذى هو على قدره، فسموا المتضادين – إذا تقابلا – مطابقين. ومنه قول زهير:

ليث بعثّر يصطاد الرجال إذا   ما الليث كذب عن أقرانه صدقا

فطابق بين قوله (كذب) وبين قوله (صدقا)[4]. فهذه المطابقة لا تختلف فى شئ عن

---

(١) قدامة: جواهر الألفاظ ، ص٧.

(٢) قدامة: نفسه، ص٥ .

(٣) راجع فى ذلك ابن الأثير: المثل السائر ص٤٢٩، وثعلب: قواعد الشعر، نشرة Schiparelli سنة ١٨٩٠، (فصل فى المطابقة)، وقدامة فى نقد الشعر ص١٦١.

(٤) الآمدى: الموازنة ص١٨٨.

التكافؤ فى أبسط صوره كما سبق أن رأينا ، وحين تتعدد المطابقات فى البيت الواحد تتمثل لنا الصورة المتكاملة للتكافؤ. وقد كان الناس يعجبون بهذه الصورة ، فما زالوا يعجبون من جمع البحترى ثلاث مطابقات فى قوله :

وأمة كان قبح الجور يسخطها　　　دهراً فأصبح حسن العدل يرضيها

حتى جاء أبو الطيب فزاد عليه، مع عذوبة اللفظ ورشاقة الصنعة، وبيت المتنبى هو :

أزورهم وسواد الليل يشفع لى　　　وأنثنى وبياض الصبح يغرى بى[1]

الواقع أن كل ما بين بيت البحترى وبيت صاحبه من فارق هو أن البحترى لم يجعل الشطر الأول كله متوازناً مع الشطر الثانى، فى حين صنع ذلك المتنبى فلم يترك عنصراً فى الشطر الأول إلا جاء له فى الشطر الثانى بما يتوازن ويتوازى ويتساوى معه بحسب مكانه من نظام هذه العناصر.

وقد سبق أن رأينا ابن طباطبا يحدثنا عن صناعة الشعر، فرأينا من خطوات هذه العملية أن الشعر إذا وجد جانبا ضعيفاً فإنه يرمه بأن يستبدل بألفاظه ألفاظاً أوقع. وهنا نستطيع أن نجد صورة تطبيقية لهذا الفهم، هى في الوقت نفسه تبين لنا أن هذه الألفاظ الأوقع هى التى وفرت للبيت الصورة الإيقاعية. ولعلهم حين استعملوا كلمة «أوقع» لم يكونوا بعيدين عن مفهوم الإيقاع كما يتمثل في الشعر.، تتضح لنا هذه الصورة التطبيقية من حديث أبى هلال حيث يقول : «فإذا عملت القصيدة فهذبها ونقحها بإلقاء ما غث من أبياتها ورث ورذل، والاقتصار على ماحسن وفخم بإبدال حرف منها بآخر أجود منه، حتى تستوى أجزاؤها، وتتضارع هواديها وأعجازها، فقد أنشدنا أبو أحمد رحمة الله عليه قال : أنشدنا أبو بكر بن دريد :

طرقتك عزة من مزار نازح　　　ياحسن زائرة وبعد مزار

ثم قال أبو بكر : لو قال ياقرب زائرة وبعد مزار لكان أجود . وكذلك هو ، لتضمنه الطباق»[2].

(١) الثعالبى : أبو الطيب المتنبى ، ماله وما عليه، ط١ سنة ١٩١٥، ٣٠.

(٢) العسكرى. الصناعتين ص ١٠٤ – ١٠٥.

هذه الصورة العملية تبين لنا كيف كان النقاد يحاسبون الشعراء وفقاً لقوانين الإيقاع. فقول الشاعر : ياحسن زائرة وبعد مزار، ليست فيه مطابقة، أى ليس فيه توازن إيقاعى. وقد يكون كلامه هذا جيداً، ولكن هذه الجودة تزداد إذا توفر قانون التوازن. ولن يتوافر هذا القانون إلا إذا حذفت لفظة «حسن» ووضع مكانها لفظة «قرب» ، لا لشئ إلا لأنها «أوقع».

ومع أخرى يؤكد لنا النقاد أن الجمال فى الصورة الأولى، وأنه يمكن كشفه فى العنصر المكانى من الفن القولى كما أمكن كشفه في العنصر الزمانى منه .

وحين اتضحت هذه الحقيقة للشعراء بذلوا قصارى جهدهم فى أن يوفروا لشعرهم هذا التوازن الإيقاعى فى الدلالات كما وفروه في الأصوات، حتى يتم له الجمال. وقد أتى المحدثون من التكافؤ بأشياء كثيرة، وذلك أنه بطباع أهل التحصيل والروية في الشعر والتطلب لتجنيسه أولى منه بطبائع القائلين علي الهاجس بحسب ما يسنح من الخواطر مثل الأعراب ومن جرى مجراهم. على أن أولئك بطباعهم قد أتوا بكثير منه[1]. ثم يقدم قدامة دراسة عملية يؤكد فيها ما للتكافؤ من أثر قوى فى تجميل الشعر، ويحكم حكما كالذى رأيناه عند ابن دريد.

وهكذا نجد النقاد يحاولون كشف قوانين الإيقاع التى تجعل من الصورة صورة جميلة، سواء فى عنصرها الصوتى وعنصرها الدال. وهم يتبينون فى هذا الكشف عدة صور يتمثل فيها القانون الواحد، ولكن هناك صورة هى التى تتصف بالكمال، ومن ثم تكون هذه الصورة هى أجمل الصور. وقد بحثوا فوجدوا أن هذه الصورتتمثل فى الآثار الأدبية الراقية كالشعر القديم من شعر الفحول، وكالحديث النبوى، بل وجدوها تتمثل فى أرقى هذه الآثار وهو القرآن. وهكذا اتخذوا من هذه القوانين الإيقاعية أساساً للحكم على الآثار الأدبية المختلفة. وتطلبوا من شاعر وضع لفظة مكان لفظة، أو تنسيق الألفاظ علي نحو معين، وطالبوا آخر بتعادل الأجزاء وحاسبوا غيره على عدم اتباعه قواعد الصنعة، وكل هذه الأحكام هى الأحكام الجمالية الصرف، لأنهم لم يتجاوزوا الصورة الأولى، فلم يبحثوا فى المفهوم أو الهدف (الصورة الثانية) ويقفوا عند الجمال بالتبعية الذى عرفه

---

(١) قدامة: نقد الشعر ١٤٤.

كانت، بل اكتفوا بمجرد الكشف عن عناصر الجمال فى الجميل، لأن هذا الكشف وحده يحدث متعة

هذا فى الإيقاع فماذا عن العلاقات؟

(ب) العلاقات

كل عمل فني يتكون من مجموعة من العناصر أو الأجزاء هى أداة هذا العمل. وهذه الأجزاء لا تأخذ موضعها في العمل الفنى اعتباطاً ولا كما يتفق وإلا لما خرج عمل فنى على الإطلاق؛ لأن الأجزاء فى هذه الحالة ليست مرتبطة أى ارتباط. فلابد أولا من أن ترتبط هذه الأجزاء ارتباطا وثيقا، ولا يكون هذا الارتباط الوثيق إذا فقدت الأجزاء علاقاتها بعضها ببعض، وعلاقة كل جزء منها بالكل الذى هو جزء فيه. هذه مفهومات قديمة يمكن أن ترجع ببساطة إلى أرسطو. وقد ترتب عليها - وهو المهم هنا - إننا لا نحكم علي الأجزاء فى العمل الفنى بالجمال أو القبح . ولكننا نحكم علي العمل كله، لأن الجزء وحده لا يكون جميلا أو قبيحا، ولكنه يشترك مع غيره في تكوين كل جميل أو قبيح . وإذن فالجمال والقبح يتركزان فى علاقة الأجزاء بعضها ببعض، وعلاقة كل جزء بالكل : ومن ثم كانت الصورة الصرف عند هربارت تتكون من العلاقات فقط، وكانت المفردات فى ذاتها ليست موضع الحكم الجمالى.

والفن القولى أداته اللغة : واللغة ألفاظ : فالألفاظ هى عناصر العمل الأدبى ترى ماذا كان موقف نقاد العرب من هذه الألفاظ؟ وهل تمثل لديهم ذلك الفهم الذى تمثل عند أرسطو أو عند الشكليين formalists وعلى رأسهم هربارت؟ طبيعى وقد عرفنا اتجاههم العام نحو العناية بالشكل وجماله والكشف عن مكونات هذا الجمال أن يكون الجواب بالإيجاب : ولكننا سنتركهم الآن يتكلمون فيصورون لنا ما عندهم من مفهومات

وأول هذه المفهومات أن اللفظة المفردة لا جمال فيها ولا قبح، ولكن الجمال في علاقتها بغيرها.

يقول ابن الأثير إن تفاوت التفاضل يقع فى تركيب ألفاظ أكثر مما يقع فى مفرداتها، لأن التركيب أعسر وأشق إذا فكرت فى قوله تعالى «وقيل يا أرض ابلعى

ماءك، وياسماء أقلعى، وغيض الماء، وقضى الأمر، واستوت على الجودى، وقيل بعدا للقوم الظالمين» لم تجد ما وجدته لهذه الألفاظ من المزية الظاهرة إلا لأمر يرجع إلى تركيبها، وأنه لم يعرض لها هذا الحسن إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية، والثالثة بالرابعة، وكذلك إلى آخرها. فإن ارتبت فى ذلك فتأمل هل ترى لفظة منها لو أخذت من مكانها وأفردت من بين أخواتها كانت لابسة من الحسن مالبسته فى موضعها من الآية.؟ ومما يشهد لذلك ويؤيده أنك ترى اللفظة تروقك فى كلام ثم تراها فى كلام آخر فتكرهها. ويضرب ابن الأثير مثلا بلفظة وقعت فى آية وبيت شعر «أما الآية فهى قوله تعالى : «فإذا طعمتم فانتشروا ولا مستأنسين لحديث، إن ذلكم كان يؤذى النبى فيستحيى منكم والله لا يستحيى من الحق». وأما بيت الشعر فهو قول أبى الطيب المتنبى:

تلذ له المروءة وهى تؤذى ومن يعشق يلذ له الغرام

وهذا البيت من أبيات المعانى الشريفة. إلا أن لفظة تؤذى قد جاءت فيه وفي الآية من القرآن، فحطت من قدر البيت لضعف تركيبتها، وحسن موقعها فى تركيب الآية ... وهذه اللفظة التى هى تؤذى إذا جاءت فى الكلام فينبغى أن تكون مندرجة مع ما يأتى بعدها متعلقة به كقوله تعالى : «إن ذلكم كان يؤذى النبى» وقد جاءت فى قول المتنبى منقطعة[1]..

وإذا كانت اللفظة ذاتها لم تتغير ومع ذلك حسنت في موضع ولم تحسن فى آخر لموقعها فى الحالين، فإن هناك صورة أخرى أشار إليها ابن الأثير تؤيد القول إن الجمال ليس فى المفردات، من ناحية أخرى، وهذه الصورة هى، أنك قد ترى لفظين يدلان على معنى واحد وكلاهما حسن فى الاستعمال، وهما على وزن واحد وعدة واحدة، إلا أنه لا يحسن استعمال هذه فى كل موضع تستعمل فيه هذه، بل يفرق بينهما فى مواضع السبك[2].

وإذا كان ابن الأثير يشير[3] إلى اختيار الألفاظ من حيث هو الخطوة الأولى للتأليف فليس معنى ذلك أنه تحول عن فهمه هذا، بل إننا لنجده يشبهها باللآلى المبددة التى تأخذ

---

(١) ابن الأثير: المثل السائر، ص ٨٨.

(٢) ابن الأثير: نفسه ص٨٦.

(٣) نفس المرجع والصفحة.

قيمتها من الصورة التي توضع فيها. فهي عندما تركب وتؤلف «يخيل للسامع أن هذه الألفاظ ليست تلك التي كانت مفردة. ومثال ذلك كمن أخذ لآلئ ليست من ذات القيم الغالية فألفها وأحسن الوضع فى تأليفها فخيل للناظر بحسن تأليفه وإتقان صنعته أنها ليست تلك التى كانت منثورة مبددة. وفي عكس ذلك من يأخذ لآلئ من ذوات القيم الغالية فيفسد تأليفها فإنه يضع من حسنها. وكذلك يجرى حكم الألفاظ الغالية مع فساد التأليف»[1].

والواقع أن عبد القاهر الجرجاني هو فارس هذا الميدان. وهو يصور لنا نفس الفهم ويدلل على صحته بنفس القوة، ولكننا نلاحظ أنه يمتد بهذا الفهم أكثر من ابن الأثير. فالألفاظ عنده لا تتفاضل من حيث هى كلم مفردة. ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك فى موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك فى موضع آخر، كلفظ الأخدع فى بيت الحماسة:

تلفت نحو الحى حتى وجدتنى وجعت من الإصغاء ليتاً وأخدعا

وبيت البحترى :

وإنى وإن بلغتنى شرف الغنى وأعتقت من رق المطامع أخدعى

فإن لها فى هذين المكانين مالا يخفى من الحسن، ثم إنك إن تأملتها فى بيت أبى تمام:

يادهر قوِّم من أخدعيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك

تجد لها من الثقل على النفس، ومن التنغيص والتكدير، أضعاف ما وجدت لها من الروح والخفة والإيناس والبهجة»[2]. ويتساءل الجرجانى كذلك : «هل تجد أحداً يقول هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم وحسن ملاءمة معناها لمعانى جاراتها، فضل مؤانستها لأخواتها؟»[3] ولكنه حتى الآن لم يزد علي ما رأينا عند ابن الأثير، ونحن نعرف من قبل أن الجرجانى معدود ضمن من يهتمون بالمعنى أى بالعنصر المكانى للغة. هو

(١) نفس المرجع ص١١٤.

(٢) الجرجانى: دلائل الإعجاز، ص٣٨.

(٣) دلائل الإعجاز ص٤١ – ٤٢.

حين يتحدث عن العلاقات فإنه يتحدث عن علاقات الدلالات والمعانى لأن النظم لا يحدث إلا بينها. ويقول : «ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها فى النطق بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها علي الوجه الذى اقتضاه العقل، وكيف يتصور أن يقصد به إلى توالى الألفاظ فى النطق بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وأنه نظير الصياغة والتحبير والتفويف والنقش وكل مايقصد به التصوير». فالدلالات هى التى تتناسق، وهذا التناسق يسير وفقاً لمقتضيات العقل. فإذا كان الجمال كامنا فى العلاقات فإن العقل هو الذي يستطيع أن يحكم فى هذا الجمال على أساس أن العلاقات تكون أجمل ماتكون إذا كانت على الوجه الذي يقتضيه العقل.

فنحن حينما نفهم الكلام فإننا نفهم فيه علاقات فقط، وحينما نحكم بجمال هذا الكلام فإننا نحكم فى الواقع بجمال هذه العلاقات، وكلما كانت هذه العلاقات مطابقة للقوانين العقلية كانت أجمل. فإذا فسدت العلاقات فسد كل شئ وضاع كل جمال. وفى مجال اللغة تكون معانى النحو هى تلك القوانين العقلية. ويسوق الجرجانى إلينا هذا الفهم مدللا عليه حين يقول : «ومما ينبغى أن يعلمه الإنسان ويجعله علي ذكر أنه لا يتصور أن يتعلق الفكر بمعانى الكلم أفراداً ومجردة من معانى النحو، فلا يقوم فى وهم ولايصح فى عقل أن يتفكر متفكر فى معنى فعل من غير أن يريد إعماله فى اسم، ولا أن يتفكر فى معنى اسم من غير أن يريد إعمال فعل فيه وجعله فاعلا له أو مفعولا، أو يريد منه حكما سوى ذلك من الأحكام، مثل أن يريد جعله مبتدأ أو خبراً أو صفة أو حالا أو ما شاكل ذلك. وإن أردت أن ترى ذلك عيانا فاعمد إلي أى كلام شئت وأزل أجزاءه عن مواضعها وضعها وضعاً يمتنع معه دخول شئ من معانى النحو فيها فقل فى : قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل : من نبك قفا حبيب ذكرى ومنزل، ثم انظر هل يتعلق منك فكر بمعنى كلمة منها؟[1]. ذلك أنها فقدت علاقاتها (المعانى النحوية المنسقة لها)، فى حين أنها فى كلام الشاعر تتمتع بهذه العلاقات التى تتفق والعقل أو تتفق والقوانين الطبيعية المتمثلة فى العقل. وقد يفهم من هذا أن هناك حالتين فقط : إما أن توجد هذه العلاقات أو لا توجد. وهى حين توجد نحكم على الكلام بالجمال وحين لا توجد نحكم عليه بالقبح لفساده. ولكن ليس هذا هو مايرمى إليه الجرجانى، ولا يفهم هذا من كلامه إلا إذا فهم أنه يقصد بالمعانى النحوية القواعد

(١) المرجع السابق ص ٣٢٤.

النحوية. فهو يعرف تماما أن استقامة الكلام نحويا ليست هى المقصود هنا. ولذلك كانت المعانى عنده على وجوه منها ماهو مستقيم حسن نحو قولك : قد رأيت زيداً، ومنها ماهو مستقيم قبيح، نحو قولك: قد زيدا رأيت. وإنما قبح لأنك أفسدت النظام بالتقديم والتأخير[1] فهو كلام مستقيم نحويا، ولكن نظامه العقلى فاسد، ولذا كان - رغم استقامته - قبيحا. فالعلاقات إذن (المعانى النحوية) لا القواعد النحوية هى التى تجعل الكلام جميلا أو قبيحا.

والحق أن عبد القاهر - حين نتعمقه - يعطينا مفهومات خطيرة للمعانى النحوية والعلاقات وجمال العلاقات التجريدى. وهذه المفهومات لم تكن من ابتكاره وإنما هى امتداد وتبلور لموقف العرب الجمالى العام. وخطورة هذه المفهومات تأتى من أن عبد القاهر كان لا يفصل فى ذهنه بين أنواع الفنون المختلفة كالنقش والتصوير والصياغة وغير ذلك؛ فهذه المفهومات تمثلت له فى كل هذه الفنون ومن بينها فن الأدب. فإذا تذكرنا هنا ترستان إدوارز حين يحدثنا عن «آجرومية» فن التصوير وأنها هى الأساس فى الإعجاب بالصور أو النفور منها، وأن قواعد هذه «الآجرومية» هى القواعد الطبيعية المتمثلة فى الطبيعة وفى نفوسنا وعقولنا ويستطيع العقل أن يدركها فى الأشياء إدراكا مباشراً - أدركنا خطورة موقف الجرجانى.

وليس هنا موضع الجرجانى ونظريته، ولكننا سنتناول هذه النظرية فى باب المقارنات، لأننا نعتقد أن الجرجانى بهذه النظرية كان يصور موقف العربى من الجمال فى الفنون بعامة لا فن الأدب وحده، وأن فن الأدب من حيث هو مظهر من مظاهر النشاط الروحى عند العرب كانت تتمثل فيه «الروح» العامة السائدة فى غيره من الفنون.

وحتى الآن نكون قد تكلمنا عن أول وأهم قضية من قضايا (العلاقات) كما تمثلت عند العرب. وهى أن الجمال لايكون فى المفردات ولكن فى المركبات، وهو فى هذه المركبات يتمثل فى علاقات المفردات فيما بينها وعلاقاتها بالكل، فتجمل حيث تكون هذه العلاقات حسب مقتضيات العقل، وتقبح حين تخالفها.

---

(١) نفس المرجع ص ٥١ وراجع أيضاً ص ٢٢٥ حيث يؤكد أن صحة إعراب الكلام لا تكفى لجماله.

وسيترتب على هذه القضية قضية أخرى هى أن يكون المعنى راجعاً لعلاقة الألفاظ بعضها ببعض فيتغير المعنى بتغير هذه العلاقات وإن لم تتغير الألفاظ فى ذاتها وليس تأليف الكلام على هذا النحو سهلا ومستطاعا دائما، لأن تغيير الألفاظ قد ينشئ بينها علاقات غير مفهومة فتفسد، ولذلك لابد أن يكون هذا التغيير متوازنا مع الصورة الأولى لنظام الألفاظ توازنا عكسياً حتى تكون العلاقات مفهومة ومعجبة هذا النوع من التقابل سماه النقاد (العكس)، وهو - بتعريف أبى هلال له «أن تعكس الكلام فتجعل فى الجزء الأخير منه ما جعلته فى الأول . وبعضهم يسميه التبديل، وهو قول الله عز وجل (يخرج الحى من الميت ويخرج الميت من الحى) ، وقوله تعالى (مايفتح الله للناس من رحمة فلاممسك لها، ومايمسك فلامرسل له من بعده)، وكقول القايل. اشكر لمن أنعم عليك، وأنعم على من شكرك[1]». وفى هذه الأمثلة نلاحظ أن المعنى راجع إلى علاقة الألفاظ بعضها ببعض، فى الصورة الأولى وفى الصورة المعكوسة. (الحى من الميت، الميت من الحى) = (ا ب جـ) - (جـ ب ا)

ولاشك أن هذا اللون كان معجبا، ويكفى أنه وقع فى القرآن وكان يتخذ أساسا للحكم بالجمال أو القبح على الفن القولى، فحينما أنكر أبو سعيد الضرير وأبو العميثل ابتداء أبى تمام أهن عوادى يوسف إلخ ، وقالا: لم لا يقول ما يفهم قال: لم لا يفهمان ما يقال، (فاستحسن منه هذا الجواب)[2]. وسر الاستحسان أن العبارة صورة من صور التقابل المعنوى المعكوس[3] . ونقرأ عند الآمدى حكما على هذا الأساس هو غاية فى الوضوح والقوة يروى الآمدى قول أبى العتاهية

كم نعمة لا يستقل بشكرها لله فى طى المكاره كامنة

ثم يقول. **أخذه الطائى فقال وأحسن، لأنه جاء بالزيادة التى هى عكس الشئ الأول**

قد ينعم الله بالبلوى وإن عظمت ويبتلى الله بعض القوم بالنعم[4]

---

(١) أبو هلال العسكرى الصناعتين . ص١٩٢

(٢) ابن الأثير المثل السائر ص ١٦

(٣) وابن الأثير يجعل هذا تقابلا جناسيا . ولكننا نعرف أن مبحث العلاقات لم يتطرق إلى الحديث عن التوازن الصوتى وأن مكان ذلك فى مبحث الإيقاع

(٤) الآمدى الموازنة ص ٨٧

فالآمدى صريح فى أن بيت الطائى أحسن، ثم هو يعلل لنا حكمه على أساس من مفهوم (العكس) ذاك. ويتمثل العكس فى علاقات الألفاظ فى هذا البيت على النحو الذى فى الآية السابقة (ينعم الله بالبلوى – يبتلى الله بالنعم) = (ا ب جـ) – (جـ ب ا) .

وقد سبق أن قلنا إن تشبيه الهلال عند ابن المعتز بالزورق الفضى كان يعد قمة فى التشبيهات . وهنا المكان الذى نستطيع فيه أن نعرف السر، أو بعبارة أدق، أن نعرف الأساس الذى عليه عد هذا التشبيه قمة فى التشبيهات . ومفهوم «العكس» فى الواقع هو الأساس . وقد قرر ذلك ابن طباطبا تقريراً واضحاً حين قال: «فإذا تأملت أشعارها (يعنى أشعار العرب) وفتشت جميع تشبيهاتها وجدتها على ضروب مختلفة . . . فبعضها أحسن من بعض، وبعضها ألطف من بعض، فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض بل يكون كل مشبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مشبها به صورة ومعنى»[1] . وتشبيه الهلال بالزورق الفضى ينطبق عليه هذا الشرط، فتستطيع أن تقول : هلال كالزورق وزورق كالهلال (ا ب – ب ا) .

وهنا نكون قد وصلنا إلى صورة أخرى لقضية العلاقات، تمثلت فى الشعر والنقد العربى على السواء. وهى صورة ضخمة لمفهوم «العكس» السابق . وإذا رجعنا إلى الصورة الرمزية (ا ب جـ – جـ ب ا) لوجدنا أن العناصر التى اشتملت عليها هذه الصورة قد بدأت وانتهت بعنصر واحد ، فهى كالحلقة التى التقى طرفاها، فبدايتها هى منتهاها، وإذا أنت عرفت البداية فقد عرفت النهاية. هذا المفهوم له عنوان عام عند نقاد العرب «رد العجز على الصدر» . وله عناوين أخرى مختلفة كالتصدير والتوشيح والتسهيم . ويصور لنا النويرى مفهوم «رد العجز على الصدر» ببساطة فيقول: «هو كل كلام منثور أو منظوم يلاقى آخره أوله بوجه من الوجوه»[2] . ويقول ابن رشيق فى التصدير : «هو أن ترد أعجاز الكلام على صدوره فيدل بعضه على بعض ويسهل استخراج قوافى الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذى يكون فيه أبهة ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة»[3] ويقول أبو هلال فى التوشيح . . . «هو أن مبتدأ الكلام ينبى عن مقطعه، وأوله

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ، ورقة ٥

(٢) النويرى : نهاية الأرب جـ٧ ص١٠٩

(٣) ابن رشيق : العمدة ، جـ٢ ص٤

يخبر بآخره، وصدره يشهد بعجزه، حتى لو سمعت شعراً أو عرفت رواية ثم سمعت صدر بيت منه وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه . وخير الشعر ما تسابق صدوره وأعجازه . . .»[١]، ويقول ابن رشيق فى التسهيم: «وسر الصنعة فى هذا الباب أن يكون معنى البيت مقتفيا قافيته وشاهداً بها دالا عليها كالذى اختاره قدامة للراعى وهو قوله :

وإن وزن الحصى فوزنت قومى   وجدت حصى ضريبتهم رزينا»[٢]

هذا نوع من التسهيم لا يكون فيه الطرفان شيئاً واحداً، ولكن هناك نوع منه شبيه بالتصدير كما يقول ابن رشيق، وإن كان قدامة لم يجعل بينهما فرقاً، وأنشد للعباس ابن مرداس :

هم سودوا هجنا وكل قبيلة   يبين عن أحسابها من يسودها

ويورد الآمدى قول زهير بن أبى سلمى :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش   ثمانين حولا لا أبالك يسأم

ويقول ، «لما قال : ومن يعش ثمانين حولا، وقدمت فى أول البيت سئمت، اقتضى أن يكون فى آخره يسأم»[٣] ثم يورد أمثلة أخرى ثم يصدر حكمه قائلا «هذا هو الكلام الذى يدل بعضه على بعض، ويأخذ بعضه برقاب بعض. إذا أنشدت صدر البيت علمت مايأتى فى عجزه . فالشعر الجيد – أو أكثره – على هذا مبنى، وليست بنا حاجة إلى الزيادة فى التمثيل»[٤] . ومن كلام ابن المقفع فى البلاغة ينقل لنا الجاحظ هذا الحكم العام الذى يحمل كل مامضى حين يقول :«... إن خير أبيات الشعر البيت الذى إذا سمعت صدره عرفت قافيته»[٥] .

---

(١) أبو هلال العسكرى : الصناعتين ص ٣٠٢

(٢) ابن رشيق : العمدة ، جـ ٢ ص ٢٦

(٣) الآمدى : الموازنة ص ٣٦٤

(٤) المرجع السابق ص ٢٦٦

(٥) الجاحظ : البيان والتبيين ، جـ١ ص ١٢٩

وحين يلتقى طرفا البيت فى صدره وعجزه فإن هذا معناه أن البيت سيصبح حلقة مقفلة على ذاتها، وتكون القصيدة كأنها مجموعة من الحلقات المنفصلة المتجاورة فى خيط واحد هو القافية . وهنا نلمس أن القافية أصبحت ضرورة فى القصيدة لأنه لولاها لتشتتت هذه الحلقات المنفصلة. ولما كانت القافية مجرد خيط ينتظم هذه الحلقات المنفصلة، وليست رباطاً عضوياً بين هذه الحلقات، فقد أمكن إسقاط بعض هذه الحلقات من الخيط أو التغيير فى ترتيبها فيه فى أثناء عملية التأليف كما حدثنا عنها من قبل ابن طباطبا .

ومعنى هذا أن البيت من الشعر قد أخذ اعتباراً خاصاً هو أنه وحدة مكتفية بذاتها كالحلقة المتصلة الطرفين تماماً. وهذا ماقرره من قبل ابن خلدون حين قال: «وأما العرب فكان لهم أولا فن الشعر يؤلفون الكلام أجزاء متساوية على تناسب بينها فى عدة حروفها المتحركة والساكنة، ويفصلون الكلام فى تلك الأجزاء تفصيلا، ويكون كل جزء منها مستقلا بالإفادة، لاينعطف على الآخر، ويسمونه البيت»[1]. والبيت الذى يستطيع أن ينعطف على نفسه ويستقل بالإفادة خير من البيت الذى يعتمد على غيره . وهذا واضح فى الأحكام السابقة على «العكس» فى الكلام بعامة، وعلى «رد العجز على الصدر» و «التصدير» و«التوشيح» و «التسهيم» فى الشعر بصفة خاصة . ونلاحظ أن النقاد لم يعتنوا بالقصيدة من حيث هى كل، بل كانت عنايتهم فى الغالب منصرفة إلى البيت وأجزاء البيت .

ولما كان أحسن بيت هو الذى يستطيع أن يستقل بنفسه وينعطف طرفاه كالحلقة فقد استتبع ذلك أن يكيف الشاعر المعنى بحيث يمكن أن تتضمنه هذه الحلقة فلا يزيد عليها . فإن وفق إلى ذلك فقد أخرج البيت المنشود . فإذا هو أكثر من ذلك كان له خطره . وكان هذا البيت يسمى «مقلداً» . والمقلد – كما يعرفه ابن سلام – هو البيت المستغنى بنفسه، المشهور الذى يضرب به المثل . وكان الفرزدق أكثر شعراء عصره بيتاً مقلداً[2] .

ويتبع ذلك أن ينصرف الشعراء إلى عمل البيت المقلد ، أى عمل الوحدة لاعمل القصيدة، فتواجههم صعوبة جمع المعنى فى البيت الواحد ذى الألفاظ القليلة. وهنا يظهر

(١) نقلا عن كتاب تاريخ الشعر العربى للدكتور نجيب البهبيتى ص ١٩٠.

(٢) ابن سلام طبقات الشعراء ، ص ٨٥

مبدأ «الإيجاز» الذى يتطلب فى الألفاظ القليلة أكبر قدر يمكن من المعنى ويصور لنا الشاعر مهمه لهذا المبدأ حين يجد الفرصة، فيقول ثابت قطنة

لا أكثر القول فيما يهضبون به ... من الكلام قليل منه يكفيني[1]

وأصبح البليغ لا يسمى بليغاً إلا إذا جمع المعنى الكثير فى اللفظ القليل[2]

وقد نظروا فوجدوا أن البيت لم يكن وحدة إلا بحكم قافيته، أما هو فى الحقيقة فشطران ويتضح هذان الشطران بخاصة فى مطلع القصيدة حين يكون مصرعاً . وهنا يشبهون البيت المصرع بباب له مصراعان متشاكلان، لأن الشطرة الأولى ستقفى تماماً كما تقفى الشطرة الثانية وعلى ذلك فكأن الشطرة فى الواقع هى الوحدة وليس البيت، لأنها أوجز صورة يمكن أن تستقل بنفسها فى الشعر وعندئذ يشقون على أنفسهم كيما يجعلوا الشطرة وحدة قائمة بذاتها لايحتاج معناها إلى الشطرة الثانية فى البيت . وهنا يحتاجون إلى جمع المعنى الكثير فى اللفظ الأقل، فمن وفق إلى ذلك فهو أشعر . وهذه المفهومات متمثلة بوضوح فى النقد العربى، ولم نصنع هنا أكثر من تصويرها كما هى وهناك حكاية يرويها الجاحظ تصور لنا هذه المفهومات يقول «قال عمرو بن العلاء : اجتمع ثلاثة من الرواة فقال لهم قائل أى نصف بيت شعر أحكم وأوجز؟ فقال أحدهم: قول حميد بن ثور الهلالى

وحسبك داء أن تصح وتسلما

وقال الثانى من الرواة الثلاثة بل قول أبى خراش الهلالى .

نوكل بالأدنى وإن جل ما يمضى

وقال الثالث بل قول أبى ذؤيب الهذلى

وإذا ترد إلى قليل تقنع

إنما كان الشرط أن يأتوا بثلاثة أنصاف مستغنيات بأنفسها، والنصف الذى لأبى ذؤيب لايستغنى بنفسه، ولايفهم السامع معنى هذا النصف حتى يكون موصولا بالنصف

---

(١) الجاحظ البيان والتبيين جـ١ ص ٤

(٢) النويرى نهاية الأرب جـ٧ ص ٤

الأول، لأنك إذا أنشدت رجلا لم يسمع بالنصف الأول وسمع «وإذا ترد إلى قليل تقنع» قال: ومن هذه التى ترد إلى قليل فتقنع؟ وليس المضمن كالمطلق[1] .

هكذا بحث النقاد والرواة عن أشعر نصف بيت، وهم لايرضون عن نصف بيت أبى ذؤيب لأنه يثير فى نفس سامعه تساؤلا عن المعنى المقصود، فهو إذن غير مكتف بنفسه، وهذا يهون من شأنه. «ورغم انطلاق النظم فى بعض شعر أبى تمام، ذلك الانطلاق الذى لم يكن نتيجة لاختيار مقصود وإنما يرجع إلى الصعوبة فى إلباس المعانى القديمة أثواباً جديدة، وكذلك القول فى تناول ابن الرومى للمعانى الشعرية، رغم هذا ظل الإيجاز صفة مرغوبة فى الشعر العربى سواء عند الشعراء والنقاد»[2] . ولم تقتصر ظاهرة الإيجاز على ميدان الشعر بل امتدت إلى جوانب النثر عندما مست الحاجة إلى النثر، وكأن طبيعة النثر لاتختلف عندهم عن الشعر من حيث إن النثر للبيان والتوضيح والتفصيل وإبراز الفكرة بتعبير مباشر ؛ فيروى لنا ثمامة هذا الخبر الطريف، قال : «سمعت جعفر بن يحيى يقول لكتابه : إن استطعتم أن يكون كلامكم كله مثل التوقيع فافعلوا»[3] . وقد كانت التوقيعات فى ذلك الوقت فناً بذاته . وهكذا يلتقى الشعر وبعض ضروب النثر عند هذه الظاهرة، ظاهرة الإيجاز، ذلك الإيجاز الذى دعت إليه وحدة البيت أو وحدة الشطرة من البيت فى القصيدة، تلك الوحدة التى جاءت نتيجة لارتباط البيت فى بنائه بصورة خاصة تقوم على العكس المتوازن (ا ب جـ - جـ ب ا) وهذا العكس جاء تبعاً لتنظيم خاص لعلاقات العناصر (الألفاظ) . لا العناصر ذاتها .

وهكذا يهتم النقاد والبلاغيون العرب بدراسة الشكل فى الفن القولى، ويحللون الجمال فيه، فى عنصره الزمانى وعنصره المكانى، فيكشفون عن قوانين الإيقاع وقانون العلاقات التى تعمل فى جمال هذا الشكل، ويحاسبون الشعراء على هذا الأساس الجمالى الصرف، وقوانين الجمال التى كشفوا عنها هى القوانين الطبيعية التى تمثل فى الفن وفى الأشياء على السواء، ولكنها فى الفن تكون أكمل . وجمال الفن على الطبيعة هو فى هذا الكمال الذى يدركه العقل البشرى من حيث إنه غير منفصل عن الطبيعة .

* * *

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، جـ١ ص ١٦٦

(٢) Elkot A. : Arab Conception of Poetry, ... PP.154-5

(٣) الجاحظ : البيان والتبيين ، جـ١ ص ١٢٧

خلاصة :

انتهيت فى هذا الفصل إلى تقرير عدة حقائق :

١ - أن اللغة تشتمل على عنصرين زمانى ومكانى يقابلهما مفهوم اللفظ والمعنى أو الدلالة، وهذان العنصران يتمثلان فى الصورة الأولى للفن القولى .

٢ - الصورة الأولى فى العمل الفنى هى ما يقابل الشكل، والصورة الثانية هى مايقابل المحتوى .

٣ - نقد المحتوى أو الصورة الثانية عملية شخصية لايراعى فيها الناقد عناصر الجمال فى الشئ بقدر مراعاته اعتبارات أخرى، هذه الاعتبارات هى الأسس التى تتخذ للنقد، ولم يكن للعرب كبير عناية بالصورة الثانية، ولذلك تمثلت هذه الأسس عندهم بصورة محدودة ، وربما وقفوا منها موقف الإنكار كما صنعوا فى الأساس الأخلاقى . وهذه الأسس هى :

(١) أساس المنفعة والتعليم : فقد اختار بعض الناس شعراً وفضلوه لأنه مفيد فى التربية والتأديب . . . إلخ ، ولكن الباحثين عن هذه الفائدة كانوا قلة فى النقاد وفى الشعراء على السواء .

(ب) الأساس الأخلاقى و (الدينى) : لم يستجب الشعراء ولا النقاد للنزعة الأخلاقية أو الدينية وفصلوا بينها وبين الأدب فصلاً تاماً، بل ربما أدركوا فيها خطورة على الأدب . ولم يكن تأثرهم بالقرآن إلا من ناحيته الجمالية الشكلية فقط .

(جـ) الأساس التاريخى، وقد تمثل فى بيئة بذاتها هى بيئة علماء اللغة الحريصين عليها ، والذين دفعهم هذا الحرص إلى التعصب للقديم على الجديد لا لفنيته ولكن لمجرد قدمه .

(د) الأساس الاجتماعى : خضعت القصيدة العربية فى شكلها لاعتبارات ، وتبنى النقد هذه الاعتبارات واتخذها أساساً، وبها جعل لكل شاعر طبقة بذاتها ينتسب إليها . وهذه الاعتبارات لم تكن تتصل بجمال العمل الفنى ولكنها كانت تتصل بالأوضاع الاجتماعية . كما انقسم هذا المجتمع طبقتين : العامة والخاصة، فكان هذا الانقسام سبباً فى معارك أدبية تنتهى بالتوفيق بين الطرفين ، وتطلب الناقد من الشاعر أن يراعى الطبقتين .

(هـ) الأساس النفسى ، وتندرج تحته كل الأحكام التى كان الناقد يتحدث فيها عن نفسه أو عن أشياء أخرى أثارها فيه العمل الأدبى لا عن هذا العمل الأدبى ذاته . ولذا فهو لا يتحدث عن الجمال، ولكنه يتحدث عن أثر العمل فى متلقيه بما هو فرد .

٤ – الشعر عند العرب صناعة ولهذه الصناعة قوانين تتحكم فى الشكل فتجعله جميلا أو قبيحاً. والجمال عند العرب يرجع إلى الشكل أكثر مما يرجع إلى المحتوى ، وهو فى الفن أكمل منه فى الطبيعة، وإن كانت هذه القوانين فى ذاتها قوانين طبيعية . ومن ثم كثر عندهم النقد القائم على الأساس الجمالى الصرف؛ الأساس الذى يهتم بجمال الصورة الأولى . وهم فى بحثهم عن هذا الجمال الموضوعى قد كشفوا عن الأساسين المشتركين فى كل الفنون : الإيقاع والعلاقات، وحاولوا تصوير قوانينهما بصورة ملموسة . وحين كشفوا عن هذه القوانين اتخذوها أساساً للنقد، اتخذوها أساساً للحكم بالجمال والقبح، ولكنهم فى هذه المرة كانوا يتكلمون عن الجمال بالمعنى الإستطيقى الدقيق .

الباب الثالث

التفسير

تمهيد

أعظم خطأ يمكن أن يتعرض الباحث للوقوع فيه هو عندما يكون بسبيل تفسير ظاهرة من الظواهر العامة والتعليل لها . ذلك أن الإمساك بأطراف الخيوط الأولى التى تكوّن سدى هذه الظواهر أمر من الصعوبة بمكان ، لأن هذه الأطراف فى العادة تكون محوطة بكثير من الغموض، فلا يكاد يرى الباحث أمامه إلا الظاهرة نفسها فى كمالها ووضوحها . ونحن فى محاولتنا تفسير الأسس الجمالية كما تمثلناها فى النقد العربى إنما نعرض أنفسنا للوقوع فى هذا الخطأ، لأننا لانستطيع ولا يستطيع باحث أن يقطع ويقنع بتفسير مالظاهرة بعينها . وسوف نرى أن التعارض فى النظريات التفسيرية حتى القائمة على أساس تجريبى، يكاد يحمل على الاعتقاد باستحالة تفسير واحد صحيح لظاهرة ما .

غير أن هذا لايدعو لليأس إذا كنا نؤمن بأن الحقيقة الواحدة أو الظاهرة الواحدة لها أكثر من جانب، ويشترك فى تكوينها أكثر من عامل . ومعنى هذا أن الظاهرة الواحدة يقتضى تفسيرها الوقوف عند كل العوامل التى يمكن أن تكون قد اشتركت فى تكوينها . وهنا أيضاً نكون عرضة لخطورتين على أقل تقدير، هى خطورة القول بالعلية بين هذه العوامل المختلفة (المناخ – بنية الجسم – تكوين العقل – نوع التفكير – نوع الإنتاج – الإنتاج الفنى – الظاهرة الأدبية مثلا) ، والثانية : هى رد الظاهرة إلى العوامل الموازية لها فى الواقع، أى التى تحتاج مثلها إلى التفسير (الحياة الدينية والاقتصادية والاجتماعية والعلمية تفسر الظاهرة الأدبية). فالنقد الذى يوجه إلى الطريقة الأولى هو أن المقدمة الأولى (العامل الأول) قد تتكرر ولكن تختلف النتائج (الظواهر)، وقد تتفق الظواهر ويختلف ذلك العامل الأول، وهذا وحده يشكك فى صحة العلية التى بين العامل الأول والظاهرة. والنقد الذى يوجه إلى الطريقة الثانية هو أن التشابه بين الظواهر المختلفة قد يرتقى إلى افتراض تفاعل هذه العوامل، ولكنه لايفسرها مطلقاً . ومن ثم تكون الحياة الدينية – من وجهة نظر خاصة – مفسرة للحياة الاجتماعية والاقتصادية والعلمية والأدبية . وهكذا، ولكن الحقيقة أن هناك تشابهاً فى النزعات الدينية والاجتماعية والاقتصادية والعلمية والأدبية. وقد تكون هذه الظواهر متفاعلة، ولكنها لا يفسر بعضها بعضاً إلا من وجهات نظر خاصة، فإذا بنا نجد الظاهرة الواحدة تفسر غيرها وتفسر به.

هل من سبيل إذن للقيام بمهمة التفسير دون مواجهة هذه المواطن الخطرة ؟ لاسبيل إلى ذلك إلا أن نجمع الظواهر المتشابهة وأن نضعها جنباً إلى جنب، وحين نأمن هاتين الخطورتين نستطيع أن نتجاوز ذلك إلى التفسير والتعليل . ووضع الظواهر المتشابهة جنبا إلى جنب يعطينا الفرصة لتصور «الروح العام» السائد فى جوانب الحياة المختلفة .

والحق أن الركون إلى مفهوم «الروح العام» لايعدو أن يكون هروبا إلى ميدان غير محدود الأطراف؛ فهو نزعة صوفية فى البحث جاءت - فى رأيي- صدى للغموض الذى يحوط أطراف الخيوط الأولى التى هى بمثابة سدى الظواهر المختلفة . ولذلك فنحن حينما نصل إلى هذه الأطراف الضاربة فى غيابات المجهول لانملك إلا أن نقول : إنها تنبع من «الروح العام السائد»، أو هى صادرة عنه . ويبقى هذا «الروح» غامضا حتى نستطيع وصفه من مجموع الخصائص المشتركة التى تكشفها فى الظواهر المختلفة الصادرة عنه . فمن الظواهر نعرف الروح العام، وهذا الروح بدوره . يستطيع أن يلقى لنا الأضواء على ما يتكشف لنا فيما بعد من الظواهر .

نحن إذن فى حاجة إلى كتاب يحدثنا عن «روح الحياة العربية»، على أن يجمع لنا هذا الكتاب كل الخصائص المشتركة بين ظواهر الحياة العربية المختلفة، ولكن مثل هذا الكتاب لايمكن أن يتوافر إلا بعد الدراسات الفرعية التى تتناول جوانب النشاط المختلفة . وقد قمنا من جانبنا بدراسة الناحية الفنية كما يصورها لنا النقد الأدبى عند العرب، وصورناها بحسب المفهومات التى كانت بين يدينا. وها نحن أولاء نجد التشابه جوهريا بين عناصر هذه الصورة وصورة أخرى هى نتيجة دراسة الناحية الفنية كما يصورها فن العمارة والتصوير. فقد انتهى العلماء فى هذا الميدان إلى نتائج تتفق مع ما سبق أن انتهينا إليه، وتشخص لنا خصائص عامة سبق أن عرفناها فى الفن القولى. وسنعرض هنا صورة لهذا التشابه، لا على أن يكون أحد الفنين مؤثراً فى الآخر، ولكن على أن يكون فى تشابههما توثيق لنتائجنا من جهة، وبداية لتصوير الخصائص المشتركة المكونة لروح الحياة العربية العام من جهة أخرى .

وقد أدرك مفهوم «الروح العام» دارسو الفنون الشكلية عند العرب، وانتهوا إليه، على النحو الذى صورناه تماما . يتضح ذلك فى قول هيلديه زالوشر: «يخيل إلينا أننا لانلمس

الخضوع فى الناحية الشكلية والجمالية من الأثر، بل الذى نلمسه هو نوع من التوازى فى الفكرة، كما لو كانت الفكرة الاقتصادية والفكرة الجمالية متأثرتين بقوة أخرى تملى القوانين نفسها على الناحيتين الاقتصادية والفنية، فنجد آثار العقل الواحد فى طريقة الحيازة وفى الأسلوب الفنى، كما أننا سنلحظ التأليف نفسه، والنسق ذاته فى كليهما، مما يجعلنا نفترض وجود قوة عليا خارجة»[1] . ولاشك أن افتراض وجود قوة عليا خارجة يصور لنا تلك النزعة الصوفية التى سبق أن أشرنا إليها . فهذا «التوازى فى الفكرة» كما يبدو فى ألوان النشاط المختلفة ليس من السهل معرفة أصله والباعث عليه لغموضه. فليكن هذا الأصل قوة عليا خارجة، أو ليكن «روحاً» .

ومن الخواص المشتركة بين الفن القولى وفن الزخرفة الإسلامية خاصة التجريد . ويشبه الدكتور بشر فارس طريقة «الرمى» فى الفن الإسلامى بالاتجاه التجريدى، فهذا الفن الإسلامى «خاصة متى أفلت من سلطان التراصف، قارب «الفن المجرد»، هذا الذى يفتن به الآن المطرفون فى أوربة ولاسيما فى باريس. وهو على نوعين، فلست أعنى النوع الذى يحيد عن التصور المعقول إلى اختراع بنيات خارجة عن منظورات العالم، تائهة وراء المدلولات المتواترة، والوجدانيات المتوارثة، بل أعنى الذى يعمد إلى تخفيف الأشياء المحصلة فى الواقع . فيفرغها مكتفيا بخطوط معتدلة منبثة عنها، ترتب فى نظام يبدو كأنه جاء اعتباطاً»[2]. وقد حاول الدكتور بشر فارس أن يرد عناصر الزخرفة الإسلامية إلى مفهومات الدين الإسلامى نفسه، مفسراً لمظاهرها فى ضوء من القرآن . ولكن ألم نقل إن فى مثل هذا القول خطراً عظيما؟ وإذا كنا قد رأينا الميل إلى الفصل بين الدين والفن قويا واضحا كان الخطر أعظم . والنتيجة التى انتهينا إليها فى ميدان الفن القولى والتى تنهض معارضة لهذه الدعوى هى بعينها النتيجة التى انتهى إليها الدكتور زكى محمد حسن بشأن الفنون التشكيلية فى الإسلام ، فعنده «أن العلاقة بين الدين الإسلامى وفنون الإسلام ليست وثيقة، فالإسلام لم يستخدم الفن فى الطقوس الدينية أو نشر العقيدة الإسلامية كما استخدمته الأديان الأخرى[3]»، وعلى ذلك فإن خاصة التجريد المشتركة ليست أثراً للدين ونتيجة لتعاليمه.

(١) هيلديه زالوشر : البناء الفنى، مجلة الكاتب المصرى ، مجلد ٨ ، عدد ٣١ ، ص ٥٠٤

(٢) بشر فارس : سر الزخرفة الإسلامية، المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة، سنة ١٩٥٢ ص ١٦

(٣) زكى محمد حسن : فنون الإسلام ص ٦٦٨

وقد أدت هذه النزعة التجريدية إلى أن ينصرف الفنانون المسلمون إلى «إتقان أنواع من الزخرفة بعيدة عن تجسيم الطبيعة الحية أو تصويرها، فأبدعوا فى الرسوم الهندسية، واتخذوا من العناصر النباتية زخارف جردوها عن أصولها الطبيعية، وأسرفوا فى استعمالها حتى أصبح أشهر أنواعها يعرف عند الإفرنج باسم (أرابسك) ، أى الزخارف العربية»[1] .

وفن الأرابسك يقوم فى جملته على أساس من التجريد والسيمترية، وهما عاملان سبق أن رأينا دورهما فى الفن القولى، فمنذ البداية يظهر فن الأرابسك الإسلامى ميلا دائما لأن يصبح أكثر فأكثر تجريداً، ويزداد استخدامه الزخارف الورقية بوصفها أشكالاً هندسية .. ويصبح التصميم الورقى يحدده الاهتمام بالسيمترية التى يمكن أن يتطلبها الزخرف ذاته أو شئ يتعلق به»[2] . فالفنان العربى كان يركز كل اهتمامه فى الزخرف أو الشكل – أى السطح – الذى يريده جميلا يبهر العين . وهو فى سبيل ذلك يجرد عناصره من حيوياتها ولا يأخذ منها إلا الشكل، ثم هو ينسق هذه العناصر تنسيقا خاصا يوفر لها فيه كل عناصر السيمترية . فهو حريص على أن يضع فى هذا الشكل كل إمكانياته الفنية، ولكنه لا يتعمق هذا الشكل أبدا، ولا يهتم بمعنى أو شعور وراءه. وهو حين يستخدم الألوان فى هذا الشكل فإنه يستخدم الألوان البراقة ويفرط فى توزيعها . «كل ذلك جعل الصور الإسلامية لا تبدو مجسمة إلا فى النادر. وذلك لأن الفنان لم يستطع أن يكسبها عمقاً إلى جانب طولها وعرضها، ولم يفلح فى أن يكسب مناظرها شيئا من الحركة والحياة [3] .

وهذه العناصر : التجريد والسيمترية والألوان البراقة، كانت سببا فى أن الصور الإسلامية «أعوزها التكوين الباعث على التفكير، والألوان المملوءة بالمعانى والمغزى فى بيان نعيم الحياة وآلامها، فغلب عليها الطابع الزخرفى، وبزتها اللوحات الفنية الأوربية فى النضوج والقدرة على التعبير عن الجمال الروحى فى الحياة والطبيعة، وعلى تصوير التضحيات البشرية فى سبيل الدين والوطن والمثل العليا[4]» . وهكذا أبعدت هذه العناصر الجمالية التصوير الإسلامى عن أن يصور تجربة فنية، أو أن يستهدف غاية نفعية أخلاقية

(١) المرجع السابق ٦٧٢

(٢) Encyclopaedia of Islam, vol. I. P.363

(٣) زكى محمد حسن : فنون الإسلام ص ٦٧٢

(٤) المرجع السابق ٦٧٢ ، ٦٧٣

أو دينية أو اجتماعية ، وحصرته فى الشكل وحده، الشكل الذى لايستهدف غاية أكثر من مجرد الزخرفة، والذى يمتع الناظر إليه دون مفهوم .

ويختلف الحكم على هذا الفن، كما سبق أن اختلف إزاء الفن القولى. فالذين يتطلبون فى العمل الفنى غاية وتجربة لايجدون ماينشدون فى الفن الإسلامى. وقد رأينا الدكتور زكى محمد حسن يقرنه فى الفن الأوربى الذى يستهدف الغاية وينطوى على التجربة لكى يوضح لنا الفارق بين الفنين . على أن هذا الفن الشكلى الصرف هو الصورة التى وجد فيها كانْت – كما عرفنا – مثال الجمال . ولكن مؤلفاً مثل جويو، حريصاً على الجدية والغاية فى العمل الفنى، لايرى أن «التزين العربى هو المبدأ الذى تحدر منه الرسم والشعر والموسيقى، بل هو إجهاض الفن قبل اكتمال تكوينه»[1] .

وأما ماذا كان الحكم على هذا الفن العربى فالذى نريد إلى تثبيته هنا هو ذلك التوازى فى الخصائص الجوهرية لهذا الفن والفن القولى. فقد رأينا الميل إلى التجريد واستلهام المثال يتضح فى الشعر منذ العصر الجاهلى . ثم يتخذ مبدأ التجريد صورة أخرى عند النقاد البلاغيين فى حديثهم عن «النظم» وما يكسب الكلام من جمال . ورأينا كذلك كيف كانت الصنعة تتركز عند الشعر فى توفير عنصر الإيقاع بقوانينه المختلفة . وقد رأينا كذلك كيف كانت العناية بالوحدة، وكيف كانت القصيدة مجموعة من الوحدات المتشابهة المتوازية والمتوازنة، التى يمكن أن يمتد بها الشاعر كما شاء. هذا التكرار نفسه هو كذلك ماوقف عنده علماء الآثار الإسلامية وسجلوه من حيث هو خاصة جوهرية فى الفن العربى بصفة عامة، وحاولوا تفسيره، ولم يكن اتجاههم الزخرفى مقصوراً على التصوير فحسب، بل كان كذلك يتمثل فى غيره من الفنون . ولعل طبيعة الزخرف ذاتها قد ساعدت على استغراق الفنان العربى فى الاهتمام بالوحدة ذاتها لابالعمل من حيث هو كل، لأنه يستطيع بعد ذلك أن يكرر هذه الوحدة ما شاء من المرات وإلى مالا نهاية . ومن ثم «لم تكن الورقة فى الزخرف تمثل نهاية ولكنها تمتد إلى أصل آخر، وهكذا تتكرر مرات لاحصر لها . وهذا يرتبط بحقيقة أن موضوع الزخرفة يقوم فى العادة على أساس مبدأ الترابط اللانهائى»[2] . وقد أكسبت هذه الطريقة المنتجات الفنية صفة ظاهرة يسميها الدكتور زكى

(١) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ٧٢ .

(٢) Encyc. of Islam, voi I. p.364

محمد حسن «كراهية الفراغ» .. «ذلك أن الفنان المسلم يعمل على تغطية المساحات والسطوح وينفر من تركها بدون زينة أو زخرفة ... وطبيعى أن كراهية الفراغ عند الفنانين المسلمين دعتهم إلى الإقبال على تكرار وصفه بعض الغربيين بأنه تكرار (لا نهائى)، وأرادوا أن يفسروه بروح الدين الإسلامى وطبيعة الصحراء التى نشأ فيها العرب، ولكن الحق أن مثل هذا التفسير لامحل له» [١].

ونحن نوافق هنا على أن تفسير التكرار اللانهائى من روح الدين الإسلامى وحده لامحل له، لأن الفن القولى - وقد ظهر عند العربى ونضج قبل ظهور الإسلام من جهة، كما كان الميل إلى إبعاده عن دائرة الدين قوياً من جهة أخرى - يشارك فى هذه الصفة الجوهرية . ولكننا أميل إلى القول بأثر «طبيعة الصحراء». وإن كنا نمسك عن ذلك الآن إلى حينه. وقد رأينا الدكتور بشر فارس يقوم بمهمة تفسير خصائص الفن العربى التشكيلى من روح الدين وتعاليمه ، ولكن كثيرين غيره يرفضون هذا التفسير، وينظرون إلى سبب أبعد من الدين والفن على السواء ، ينظرون إلى «الروح»، إلى «القوة العليا الخارجة» .

وقد أشار الدكتور زكى حسن إلى كراهية العربى للفراغ، ولاشك أن هذه الكراهية جاءت صدى للفضاء العريض الذى يمتد أمامه فى الصحراء، فإذا كان فن المعمار العربى «يترك فى النفس شعوراً بالفضاء الطليق، ويوحى إليها باللانهاية»[٢]. فمن الممكن أن يكون ذلك صدى لذلك الفضاء الممتد فى الصحراء، الذى يثير نفس العربى إزاء هذا الفضاء اللانهائى . ومن ثم كانت «الزخرفة الإسلامية بما فيها من تجريد كلى تشهد على قلق الإنسان وسط الكون . وليست الزخرفة العربية الرشيقة، وأشكالها الهندسية التى تستوحى قواعدها من قواعد الرياضة إلا تكراراً للموضوع الرئيسى ألا وهو الرغبة فى حل معادلة اللانهاية»[٣].

هذا تفسير يبدو أرجح من غيره . ومع ذلك فهو غير نابع من الدين ، وإنما هو يصلح تفسيراً للظاهرة كما تبدو فى الفن والدين على السواء . وقد تمثل مفهوم «اللانهاية»

---

(١) زكى محمد حسن : فنون الإسلام ص ٦٧٧ ، ٦٧٨ .

(٢) هيلديه زالوشر : الفن البدوى، مجلة الكاتب المصرى، مجلد ٦ عدد ٢١ (يونية سنة ١٩٤٧) ، ص١٠٨.

(٣) هيلديه زالوشر : رمز وزخرفة، مجلة الكاتب المصرى ، مجلد ٧ عدد ٢ (أكتوبر سنة ١٩٤٧) ، ص٩٠.

فى الدين فى وصف الله بأنه «الأول والآخر» الذى وجد منذ الأزل ويبقى إلى الأبد، الذى لابداية له ولانهاية .

على أن هناك تفسيراً آخر يحاول كذلك أن يرتد إلى السبب البعيد لهذه الظاهرة سواء فى الدين أو الفن ، وهو التفسير الذى يقول به اتنجهاوزن فى بحثه عن طابع الفن الإسلامى فيقول : «يبدو أن إنكار العلاقات السببية بين الحوادث الطبيعية كان له أثره لافى العقائد الإسلامية فحسب بل فى الفن الإسلامى كذلك، فبدلا من قوانين الطبيعة لانجد إلا سلسلة عادية من الأشياء تحدث نتيجة خلق مجموعة من الأحداث والأفعال يتمثل فيها نوع من الاطراد المنتظم من لحظة إلى لحظة ، ولكنها مازالت تستتبع سلسلة من الأفعال الاعتباطية . ونحن نجد – دائما فى الغالب – أن الزخرف على الأشياء ينقسم إلى وحدات منفردة كثيرة جداً، قد وضعت بصورة اعتباطية بحيث يمكن التعديل فيها والتبديل، فليست هناك علاقة بين الوحدات . وحتى عندما تظهر الموضوعات المقسمة منظراً ... فإن كل قسم منفرد يستقل بنفسه ... وهذا الاتجاه الوجدانى atomistic يمكن أن توجد له صورة موازية فى الأدب، ففى مقامات الحريرى مثلا نجد نفس السلسلة من المناظر غير المرتبطة التى تصل إلى الخمسين فى هذا الكتاب بالذات، وإن كان من الممكن أن تصل إلى عدد غير هذا ، فنجد المقامة الواحدة ليس لها مكان فى الكتاب من حيث هو كل»[(١)] .

وهكذا يقدم إلينا اتنجهاوزن قضية جديدة هى قضية «إنكار العلاقات السببية بين الحوادث»، ويفسر لنا على أساسها ظاهرة «الوحدة» والتكرار «اللانهائى» الغالبة على الفن التشكيلى، كما يمكن أن تكون كذلك فى الفن التعبيرى، هى بجانب هذا وذاك تتضح فى الدين ذاته. وهكذا يربط اتنجهاوزن بين الظاهرة كما تبدو فى ثلاثة من ألوان النشاط الروحى عند العربى : الدين ، الفن التشكيلى ، الفن التعبيرى .

ومع ما يمكن أن تثيره القضية ذاتها، قضية «إنكار العلاقات السببية بين الحوادث الطبيعية» عند العربى من خلاف فإن الذى يعنينا هنا هو تلك المحاولة المتكررة لكشف طابع عام تشترك فيه ألوان النشاط المختلفة فى حياة العربى، وتفسير كل لون من هذه الألوان على أساس من هذا الطابع العام أو الروح العام .

(١) Richard Etitnghau en : The Character of Islamic Art, edited in "The Heritage of the Arab," pp.262-3

وقد رأينا إلى أى حد تشترك تلك الخصائص الجوهرية بين الفن التعبيرى والفن التشكيلى عند العرب. وإذا كان الاتجاه الجمالى الصرف الذى لمسناه فى الفن التعبيرى يعطى الشكل دون المحتوى كل الأهمية ، ويعتمد الحكم عليه على حاسة السمع (للحكم على العنصر الزمنى من الصورة الأولى) فكذلك الأمر بالنسبة للفن التشكيلى، فإن «المعيار الأساسى فى الحكم على معظم الآثار الفنية الإسلامية هو النظر دون الفكر»(١) .

التجريد، السيمترية، الوحدة، التكرار، التلقى الحسى - بعبارة واحدة - هى القضايا المشتركة بين الفن التعبيرى عند العرب والفنون التشكيلية . وقد حاول علماء تلك الفنون أن يقدموا التفسير ولكنهم لم يتفقوا على تفسير واحد ، وإن كان أغلبهم أميل إلى البحث فى الصحراء عن العلة الأولى، والباعث العام المشترك، والبعض يرد هذا الباعث العام إلى طبيعة العربى التى تنكر العلاقات السببية بين الحوادث . بعبارة أخرى فإن التفسير هنا يستمد من البيئة الطبيعية حيناً ومن الجنس حيناً آخر. ونحن الآن - بعد أن نزداد اطمئناناً إلى النتائج التى انتهينا إليها فى الباب السابق. ويبقى أمامنا مهمة التفسير . ونعنى بالتفسير البحث عن المؤثرات التى هى مصدر تلك الظواهر الفنية المشتركة . وسنقسم هذه المؤثرات إلى قسمين : نبحث فى القسم الأول ما نسميه المؤثرات العامة ، وفى القسم الثانى نبحث المؤثرات الخاصة. وقبل أن نمضى إلى هذا البحث نشير إلى أن التفسير عملية اجتهادية أكثر منها علمية .

---

(١) زكى محمد حسن : فنون الإسلام، ص ٦٧٨، وكذلك للمؤلف نفسه : الفنون الإيرانية، ط دار الكتب سنة ١٩٤٠ ، ص ٣٠٨ .

الفصل الأول

المؤثرات العامة

١ المؤثرات الطبيعية

(أ) البيئة الطبيعية

فى البحث عن المؤثرات الأولى والمصادر التى نبعت منها الحياة فى شتى مظاهرها يكون الحديث عن البيئة الطبيعية مقدماً فى أغلب الأحوال . إيماناً بأن «الانسان نتاج بيئته»[1] وهذه القضية تقوم على مفهومين هما الإنسان والبيئة عندئذ تتشعب الدراسات شعبتين، إحداهما تتناول الإنسان من حيث جنسه ودمه ووراثاته، والأخرى تتناول البيئة من حيث مكوناتها الطبيعية والمناخية وتبقى المشكلة معلقة بين الطرفين فنكاد لانقطع بأن الإنسان نتاج وراثاته الجنسية أو نتاج بيئته الطبيعية، بل لعل المهتمين بكل من الشعبتين يتحيزون لجانب بعينه ويكشفون عن العيوب فى الجانب الآخر

وقد أشار أتوكلينبرج إلى أن دراسة الأجناس كانت تتبع منهجاً ذاتياً حينما وجد من يحكم لشعوب شمال أوربا بالامتياز، أو من يفضل شعوب البحر المتوسط ويعزو إليها كل تقدم وحضارة ومن ثم لم تكن لهذه الدراسات قيمة علمية ويتجه البحث الآن إلى منهج موضوعى لدراسة مشكلات الأجناس وقد اتبع هذا المنهج طريقة الاختبارات النفسية التى يمكن الحكم على ذكاء الشعوب مثلا بحسب نتائجها ولكن هناك صعوبات كثيرة تحول دون الاعتماد على هذه الطريقة، منها الاعتبارات الخاصة بالتربية والتجارب الخاصة بالشعوب والعادات إلخ، أى الاعتبارات الخاصة بالوراثة والبيئة والتفاعل بينهما، وقد تبين من التجارب أن الوراثة ليست ذات خطر، لأنه عندما تشابهت البيئات اختفت الفروق التى ظهرت من قبل بين الأجناس، واختفت نهائياً عندما اتحدت البيئة[2] فكأن اتحاد البيئة ينفى تلك الفروق المزعومة بين الأجناس، وكأن البيئة هى التى تشكل

(١) S F Markham Climate and the Energy of Nations. Oxford Univ Press, 1947 p 217

(٢) Otto Klineberg Race and Psychology Unesco Paris 2nd impr 1951 pp.5-24

وتعطى. «وهذه الحقيقة تنهض دليلا قوياً ضد النظرية القائلة بأن الجنس عامل يحدد مستوى الذكاء»(١).

ويتبع ذلك أن الأجناس المختلفة عندما توجد فى بيئة واحدة فإنها تنسى أجناسها «المزعومة» القديمة، وتتشكل بحسب هذه البيئة، ويأخذ أبناؤها طابعاً مميزاً لهم وكأنهم ليسوا من أصول جنسية مختلفة . ونظرة إلى أمريكا قد توضح لنا هذه الظاهرة؛ فالذين نزحوا إليها ينتمون إلى أجناس مختلفة، ولكنهم الآن جميعاً «أمريكيون» فى طبائعهم، فى أخلاقهم، فى عاداتهم، فى تفكيرهم وكل نزعاتهم، أو هكذا يبدون .

ويمكن إثبات ذلك بطريقة أخرى، فإن الأخوين من جنس واحد إذا نشأ فى بيئتين مختلفتين ظهرت بينهما فروق جوهرية مرجعها إلى عمل البيئة. وقد عرفت هذه النظرية ودخلت ميدان الدراسات الأدبية لأول مرة فى القرن الثامن عشر على يد دى بس Du Bos فى مؤلفه: أفكار نقدية فى الشعر والتصوير Reflexions Critiques Sur la Poésie et la Peinture ؛ فهو أول من قال بنظريتى الجنس والبيئة . وقد أثار دهشته أن رأى الشجرتين من أرومة واحدة إذا غرستا فى أرضين مختلفتين أنتجتا كذلك ثمراً غير متشابه فى صفاته(٢) .

ولكن ما العامل الأول فى البيئة الطبيعية الذى يفرض نفسه حتى على الخصائص الجنسية ؟

ينقل لنا روجير ميرسييه عن دى بس فى كتابه السابق الجواب عن هذا السؤال بأن المناخ هو ذلك العامل، فقد لاحظ دى بس «أن المناخ كان أقوى من الدم والأصل»(٣). ويشير دى بس إلى «أن الأسباب الطبيعية physiques كذلك لها نصيب فى النهضات المدهشة للآداب والفنون» . ويدرك كل العالم أن طبيعة المناخ تؤثر فى منتجات البلدان ... فلابد أن

(١) المصدر السابق ، ص ٢٤ .

(٢) Charles Bernard : Esthétique et Critique, p.189.

(٣) Koger Mercier : La Théorie des climats des "Reflexions Critiques" a "L'Esprit des Lois," Revne d'Histore Litt, de la France, 53e. No,1.1953, p.22.

يكون للمناخ تأثير قوى بصفة خاصة على «أعضاء الدماغ أو أجزاء الجسم البشرى التى تتحدد فى أثناء الحديث عن الروح والميول البشرية من ناحية طبيعية» لأن هذه الأجزاء «بلا مقارنة أكثر تركيبا وأكثر حساسية» من غيرها، وكذلك مصدر أشجاننا، أليس هو «وبصفة خاصة – فى عدم اعتدال أمزجتنا أو فى طبيعة المناخ الذى يعكر كياننا»[١] .

فإذا كنا بسبيل اختلاف الأذواق بين الشعوب نهضت هذه النظرية تفسر لنا هذا الاختلاف فى ضوء العوامل الطبيعية السائدة فى بيئات هذه الشعوب، فكما أن هذه العوامل تحدد لنا خصائص الناس الطبيعية فى كل من هذه البيئات فإنها كذلك تستطيع أن تمتد فتفسر لنا اتجاهها الذوقى .

ويشير لنا روجير ميرسييه كذلك إلى نص ورد فى كتاب فلتير : «دراسة فى الشعر الملحمى Essai sur la Poésie Epique» بيَّن فيه اختلاف الأذواق بين الشعوب الأوربية . وهو فى سبيل ذلك قد نقل قطعاً من تاس Tasse وملتن وأنتونيو دى سولى Antonio de Solis وبوردالو Bourdaloue ، وأتبع نقوله بشرح تدل الصور فيه على أثر العوامل الطبيعية . ويقول فلتير : إنك تحس عند أعظم الكتاب المحدثين طابع وطنهم من محاكاتهم القديم، فقد استوت أزهارهم وفاكهتهم ونضجت تحت شمس واحدة . ولكنهم يستمدون من الأرض التى غذتهم بالأذواق والألوان والصور المختلفة . إنك لتعرف الإيطالى والفرنسى والإنجليزى والأسبانى من أسلوبه ، كما تعرفه بملامح وجهه ونطقه وصفاته[٢]» .

فالبيئة الواحدة تكيف أسلوب الإنسان كما تكيف بنيته العضوية. والمناخ عامل قوى التأثير فى هذه البنية، ومن بينها الدماغ، ومن ثم فهو عامل قوى التأثير أيضاً فى الناحية الروحية لهذا الإنسان. واختلاف البيئات والمناخ يتبعه اختلاف البنية الجسمانية والروحية على السواء . ومن هنا اختلفت أذواق الناس فى بيئة عنها فى أخرى .

والحق أن هذه النظرية مغرية إلى حد بعيد، وهى تصدق حينما يكون المراد تفسير ظواهر عامة لامظاهر فردية. ذلك أن أول نقد يوجه إليها هو أن الفردين اللذين ولدا ونشآ

---

(١) Ibid , pp.22-23.

(٢) Op. cit., p.19.

فى بيئة واحدة لا يكونان بالضرورة متشابهين فى الصفات . بل كثيراً ما يختلفان (وإن كانت التجارب قد أثبتت - كما رأينا - أنهما متشابهان) ولكن هذه فى الواقع حالات فردية تظهر فى كل جماعة تقطن بيئة بعينها، فتكون هناك اختلافات بين أفرادها، والنظرية هنا لاتفسر هذه الخلافات الجزئية، بل هى تفترض اشتراك الأفراد فى خصائص عامة نتيجة لتعرضهم لمؤثر واحد وهو المؤثر الطبيعى، فالجميع يعانون مثلا من حرارة الجو، ولكن كل فرد يتأثر بهذه الحرارة إلى حد معين، فيختلفون فى مدى تأثرهم بها، ولكنهم يتفقون آخر الأمر فى أنهم جميعاً تعرضوا لحرارة الجو وتأثروا بها .

ومع ما فى هذه النظرية من إغراء فإن القول بها يعد معطلا من معطلات الأدب والفن، فقد ساعدت هذه النظرية عند دى بس على تقديم نقد جديد، وهو نقد تأثرى وعلمى فى وقت معاً، ولكنه رغم جدته يتصل بالمأثور الكلاسيكى فى إنكاره وجود تقدم مستمر ولازم فى الفنون(١). ذلك أن البيئة الطبيعية لاتختلف يوماً عن يوم . ولكنها قد تختلف ألف سنة عن ألف سنة، ومع ذلك فإننا نلاحظ أن ألف سنة مدة كافية جداً لقيام حضارة وانهيارها ، أى أن هناك تطوراً مستمراً داخل البيئة الواحدة. ولوسلمنا بأن الأثر الأول والأخير للبيئة الطبيعية لكان يلزمنا لهذا التسليم أن نجد الحضارات تتمتع بثبات، أو أنها لاتتغير إلا بمقدار ما يعترى البيئة الطبيعية ذاتها من تغير، وهو - كما رأينا - جد طفيف.

ورغم ما يمكن أن يوجه إلى هذه النظرية من نقد فإنها ماتزال مغرية، أو هى على الأقل أداة من أدوات التفسير . والتفسير على أساسها يتعرض لكثير من الخطورة ، ولكنه على كل حال يمهد السبيل .

فإذا رجعنا إلى البيئة العربية وجدنا أوضح ما فيها هاتين الظاهرتين : الحرارة، فمناخ جزيرة العرب - على العموم - حار شديد الحرارة(٢)، والصحراء، وهى تفرش أكبر جزء من جزيرة العرب .

فأى شئ يمكن أن تفسره لنا هاتان الظاهرتان؟ يمكن أن نجيب هنا فنقول : إنهما تفسران لنا فى الحياة الروحية ظاهرتى الثبات (على التقاليد) والتكرار .

(١) Roger Mercier : La Theorie des Climats... p.17.

(٢) أحمد أمين : فجر الإسلام، طه لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٥، ص٤ .

وقد سبق أن رأينا أن الثبات كان ظاهرة عامة تمثلت لنا فى حب العربى للتقاليد، سواء أكانت التقاليد دينية أم فنية، أما الآن فنستطيع أن نرد هذا الثبات من حيث هو طابع عام فى العرب إلى حرارة الجو . وقد نقلت إلن سمبل، وهى من ثقات علماء الجغرافيا، رأياً لمنتسكيو يقرر فيه هذه الحقيقة بالنسبة للشرق بصفة عامة، وتقول : «يعزو منتسكيو ثبات الدين والأخلاق والعادات والقوانين فى الهند وغيرها من أمم الشرق إلى حرارة الجو»[1] .

وقد تسأل : كيف تؤدى الحرارة إلي حب الثبات ؟ والجواب فى هذه الحالة يحتاج إلى دراسة تحليلية عملية هى عرضة للخطر الذى أشرنا إليه فى التمهيد وهو خطر القول بالعلية (الحرارة ←―― بنية الجسم ←―― تكوين العقل ←―― نوع التفكير ←―― نوع الإنتاج ←―― الإنتاج الروحى ←―― ظاهرة الثبات) .

أما الصحراء فتفسر لنا ظاهرة التكرار، إذ أن «للصحراء موسيقى ذات نغمة واحدة متكررة، موسيقى عابسة قاسية، رهيبة عظيمة، فلاعجب أن ترى أهلها قد استولى عليهم نوع من انقباض النفس أو الكآبة أو الوجد .. ولاعجب أيضاً أن يتغنى شعراؤها بنوع واحد من القول ونغمة واحدة، لأن الصحراء توقع فى نفوسهم صوتاً واحداً، فيشعرون - كما تلقوا - شعوراً واحداً[2]» .

وقبل أن نمضى فى هذا التفسير ممحصين أو مدعمين نشير إلى أن الشعراء والنقاد قد أدركوا شيئاً من هذه النظرية الطبيعية ، فعرفوا ما للمكان من هواء خاص، وما لهذا الهواء من أثر فى تلوين نفسية الأشخاص بلونه، وتلوين إنتاجهم الأدبى بهذا اللون . يروى لنا المرزبانى هذا المعنى عن محمد بن أبى العتاهية إذ يقول : «أنشدت أبى أبا العتاهية شعراً من شعرى فقال: اخرج إلى الشام . قلت: لم؟ قال : لأنك لست من شعراء العراق ، أنت ثقيل الظل، مظلم الهواء، جامد النسيم[3]» . فأبو العتاهية هنا يفرق بين بيئة

---

(١) Ellen Churchill Semple : Influences of Geographic Environoment :
London, ... & Company,1937 p.18.

(٢) أحمد أمين : فجر الإسلام ، ط٥ ، ص ٤٥ وما بعدها .

(٣) المرزبانى : الموشح ، ص ٣٧٥ .

العراق والبيئة الشامية. وقد أنكر على ابنه أن يكون من أبناء العراق وأنه أولى أن يكون من أبناء البيئة الشامية ونتاجاً لها، فظله كظلها، وهواؤه كهوائها . فلبيئة الشام إذن جو خاص يؤثر فى الجو النفسى لأبنائها، وهذا بدوره يتضح أثره فيما ينتجون من أعمال أدبية . (وبغض النظر هنا عما يمكن أن يفسر به النص من عصبية بين شعراء الشام وشعراء العراق) .

وكذلك يصور لنا القاضى الجرجانى هذا الفهم حين يقول: «وقد كان القوم يختلفون . . . فيرق شعر أحدهم ويصعب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة»[1] . فالجرجانى هنا يرد نوع الإنتاج إلى البنية والتركيب، فهو دمث بمقدار ما فى الخلقة من دماثة. فإذا أضفنا كلامه إلى كلام أبى العتاهية نتج لنا أن البيئة الطبيعية بما فيها من مناخ تؤثر فى بنية الإنسان، فى خلقته ومزاجه، وتؤثر بذلك فى أدبه .

والآن ماذا تفسر لنا الصحراء وحرارة الجو فيها من الظواهر الأدبية؟

أما الصحراء فقد رأينا من قبل (فى التمهيد) أنها تفسر الشعور باللامحدود، باللانهائى ، وهو خاصة جوهرية فى الفن الإسلامى، ورأينا هنا منذ قليل أنها تفسر لنا التكرار، وهو خاصة جوهرية أيضاً فى الفن الإسلامى وفى الشعر . ونضيف هنا أننا نستطيع أن نفسر فى ضوئها كذلك نشأة الوحدة فى العمل الفنى، الوحدة البسيطة أو المعقدة المتشابكة العناصر، المستقلة عن غيرها من الوحدات، التى لايربطها بها سوى الامتداد الزمانى أو المكانى. ولاشك أن «الوحدة» خاصة جوهرية فى العمل الأدبى، واهتم بها الشعراء منذ اللحظة الأولى. وقد قلنا إن هذه الوحدة تمثل دائرة متصلة الطرفين كالحلقة المفرغة، فلا نعرف لها بداية ولا نهاية، أو أولا من آخر وقد استخدمت كثير من العناصر الفنية – كما رأينا – فى سبيل إنجاز الوحدات فى العمل الأدبى فهذه العناصر جاءت لإنجاز الوحدة، ففكرة الوحدة إذن سابقة على هذه العناصر ومسببة لها . ولاشك أن السائر فى الصحراء يرى الأفق على مرمى النظر محيطا به من كل جانب ، دائراً حوله

(١) الجرجانى : الوساطة . ص١٣ ط صبيح .

كما تدور الدوامة الهائلة، وهو يحس بهذه الدائرة العظيمة المقفلة حوله، ولكنه لايستطيع أن يبلغ مداها أو يصل إلى طرف منها . إنه يسير ولكن الدائرة ما تفتأ تدور، وينظر فى كل لحظة حوله، ينظر أمامه ووراءه . وعن يمين وعن شمال فيجد الدائرة مطبقة حوله . تتغير المناظر ، وتذهب المعالم والدائرة هى الدائرة، وهو على أبعاد متساوية من محيطها . وهذا واحد من أبناء الصحراء، الحارث بن حلزة اليشكرى، من شعراء المعلقات، يحدثنا كيف تتغيب المناظر فى بطن الصحراء ومع ذلك تبقى الصحراء هى الصحراء . ها هو ذا يعدو بناقته فتترك طرقات أخفافها آثاراً فى الرمال، وهو ينظر خلفه فيجد هذه الطرقات تذوب من بعيد فى بطن الصحراء . ويظل هو دائباً فى عدوه والصحراء لاتكف عن عملها، ومحيط الدائرة (الأفق) يتحرك دائماً ليكون منه على أبعاد متساوية . يقول الحارث فى تصوير هذه الحركة :

وطراقا من خلفهن طراق ساقطات ألوت بها الصحراء

فهكذا تتجدد المناظر ولكنها دائماً محوطة بدائرة . فلم يكن العربى إذن يحس بالامتداد؛ لأن الامتداد يفترض طرفين كالخط المستقيم تماماً . ولم يكن فى الصحراء ذلك الخط المستقيم الممتد ولكن كان هناك الأفق الدائرى دائماً، وكان الإنسان مركز هذه الدائرة دائماً . ولم يكن اعتباطاً أن يقول النابغة للمنذر :

فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

فالنابغة يحس بسعة الفضاء من حوله، ولكنه لايجد مهرباً منه؛ لأن الدائرة من بعيد مغلقة، والحدود أبداً قائمة . فحيثما سار كان الأفق من حوله، ومهما أطال السير فالليل مدركه على نحو ما هو عليه .

هذا الإحساس بالدائرة الخالدة هو الذى انطبع فى نفس العربى ، فكانت كل وقفة له تحوطها دائرة، ويتحرك فتتجدد وقفاته وتتجدد معها الدائرة، فإذا بكل موقف له دائرته الخاصة . وعلى هذا النحو كانت القصيدة رحلة تتعدد فيها المواقف ، ولكل موقف إطار خاص يدور حوله، أو لنقل كانت مجموعة من الأبيات ، وكان كل بيت دائرة مستقلة (وحدة) تتضمن موقفاً يعينه (معنى أو شعوراً أو صورة) . ووقفة عند معلقة امرىء القيس أو الحارث بن حلزة تؤكد لنا ما نذهب إليه من طبيعة بنية القصيدة العربية .

وحدة البيت إذن مرجعها إلى ذلك الأفق الصحراوى الدائرى، ذلك الأفق الذى يستقل فيه كل موقف بدائرة خاصة يلتقى طرفاها حوله . أحس ذلك الشاعر القديم وتمثل لنا فى شعره، وعرفه فيما بعد العلماء والنقاد وحددوه وحددوا العناصر الفنية التى تضمن توافره فى العمل الشعرى. حدد الخليل بن أحمد الدوائر العروضية، وحدد النقاد والبلاغيون - كما رأينا - كل العناصر الإيقاعية والشكلية لعمل وحدة مستقلة جميلة .

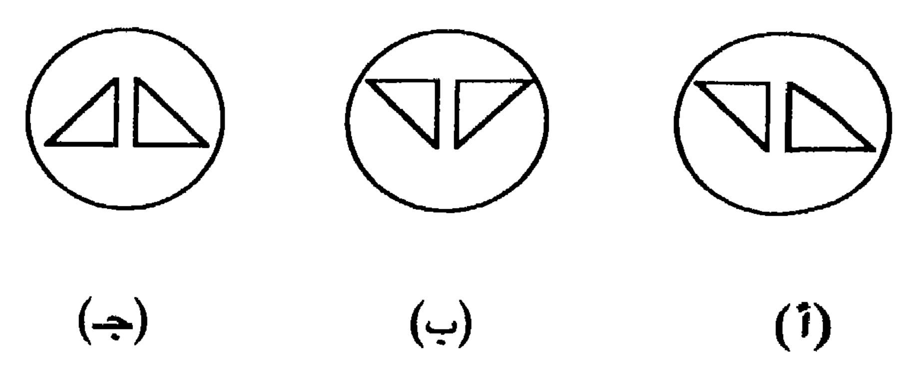
وسنجد فيما بعد من يتطوع لتفسير الإيجاز مثلا على أساس جنسى أو اجتماعى، أو التركيز فى المعنى وعدم الميل إلى تحليله والامتداد به إلى طبيعة الجنس السامى عامة مثلا، ولكننا هنا نستطيع أن نفسر ذلك من الواقع المادى فى ضوء فكرة الدائرة، فكما قلنا الآن، لم يكن العربى يشعر بالامتداد لأنه لم يكن عنده الطريق الممتد المحدد الجانبين، والمحدد البداية والنهاية، ولكن كان عنده دائماً دائرة، وإذا هو تحرك لايلبث أن يجد نفسه فى دائرة أخرى وهكذا . ومن ثم لم يكن يمتد بالمعنى الواحد لأن الدائرة المغلقة بطبيعتها غير ممتدة، فهى ليست كالخط نقطة ممتدة فى اتجاه، ولكنها وحدة مستقلة .

ونعود الآن لنفسر ظاهرة التكرار على هذا الأساس .

أما أن «الصحراء موسيقى ذات نغمة واحدة متكررة» فكلام لا يمكن فهمه لعدم تحدده، ولاشك أن فكرة الدائرة يمكن أن توضح لنا ظاهرة التكرار هذه . فقد قلنا إن الحركة فى الصحراء معناها الانتقال من دائرة إلى دائرة؛ فالدائرة ظاهرة دائمة، ولايمكن التمييز فى لحظة من اللحظات بين دائرة وأخرى ، فكأن الوجود يتكرر فى دوائر متشابهة تمام التشابه، مهما استقلت هذه الدوائر بمحتوى خاص وليس التكرار إلا تكراراً للوحدة المستقلة، للدائرة المغلقة . وهكذا هو فى القصيدة، أبياتها دوائر متشابهة بل متطابقة فى موسيقاها ونسقها ، ولكل منها دلالته المستقلة، وإن اختلفت الدلالات. وحين يتحدث إلينا علماء الفنون التشكيلية عند العرب عن الشعور باللامحدود أو اللانهائى الذى تبعثه أعمال العربى الفنية بما فيها من تكرار متكرر يمكن أن يمتد إلى مالا نهاية، فإن هذا ليس مصدره أى شعور عند العربى بالامتداد، فليس فى بيئته كما قلنا امتداد، وإنما مصدره تلك الدوائر المتكررة باستمرار . ولذلك كان التكرار عنده تكراراً لوحدات متشابهة، ولم يكن خطا مستقيماً أو خطوة ممتدة .

بهذا تفسر الوحدة والتكرار اللانهائى من حيث هما ظاهرتان أساسيتان فى الفن العربى بعامة ومبدأ الوحدة هذا هو الأساس لكثير من المواضعات الفنية التى كان الشاعر يحكم له أو عليه بحسبها - كما رأينا فى الباب السابق .

هذا عن أثر الصحراء ، ويمكن أن يعتمد عليها كذلك فى تفسير ظاهرة التجريد . فالتجريد بما هو تخليص للخطوط الدالة بغض النظر عن التفاصيل (الأخبار كما يسميها الرسامون) ومراعاة للعلاقة بين هذه الخطوط، يمكن أن يبحث عن أصله فى الخط الأساسى الذى يحدد الدائرة، وفى علاقة كل ما بداخل هذه الدائرة ذاتها .



(أ) (ب) (جـ)

ففى هذه الدوائر الثلاث نلاحظ أن علاقة كل من المثلثين بالآخر تختلف فى كل دائرة عنها فى الأخرى، وبتغير العلاقة هذا وحده يشعر بتغير المعنى، ولكن يبقى فهم هذه العلاقة مرتبطاً بالدائرة، ففى حدود الدائرة وحدها يمكن أن نفهم هذه العلاقة، ومن ثم كان لابد للشاعر من أن يكيف عناصره فى حدود الدائرة أو الوحدة (البيت) بحيث يضمن أنها - فى هذه الحدود - ستؤدى المعانى التى يريدها ، لابد أن تنتظم الألفاظ بطريقة خاصة، وأن يكون موقع بعضها من بعض موقعاً معيناً، وأن يكتفى منها بالألفاظ الدالة دون التفصيلات، حتى تتوافر للدائرة بنيتها الحية.

وقد رأينا أن التوازن أو التعادل عنصر إيقاعى لازم فى بنية الوحدة (البيت أو العبارة) . ويمكن أن يكون ذلك بطبيعة الحال صدى لطبيعة الصحراء التى وصفناها . فالسائر فى هذه الصحراء يرى الدائرة تتجدد دائماً حوله، وهو فى كل لحظة ينظر عن يمين وشمال فيجد الأفق يقع منه على مسافة متعادلة. وهذا التعادل لايعروه أى تغير، لأن الدوائر لاتنتهى. ومن ذلك نفهم أن إحساس التوازن والتعادل هذا نابع من طبيعة

الدائرة نفسها وموقف السائر فيها، حيث إنه يحس دائماً بأن أبعادها بالنسبة له متساوية.

وهكذا تستطيع الصحراء أن تقدم إلينا تفسيراً لكثير من الظواهر الفنية عند العرب. ومع كل ذلك يظل هذا التفسير الذى اقترحناه يحمل طابع الاجتهاد أكثر مما يحمل من طابع العلم ، لأن هناك على الأقل حلقات مفقودة بين المؤثر والأثر ، بين الأفق الدائرى فى الصحراء وبين الوحدة فى الأعمال الفنية . وكشف هذه الحلقات يورط كما قلنا فى القول بالعلية، ومع ذلك يبقى التفسير فرضاً لا حقيقة علمية .

أما فيما يختص بحرارة الجو من حيث هى تفسر لنا ثبات التقاليد، سواء منها الفنية أو الدينية ، ففرض عام يعوزه الدليل العلمى، ولايمكن الربط فيه بين السبب والمسبب إلا بعد سلسلة طويلة من العلل التى لم تحقق علميا كذلك . وقد عرضنا هذه السلسلة من قبل، على أن الحجج التى سيقت فى بيان أثر المناخ على الجسم والمزاج حجج فى الواقع مقنعة، وكم نود أن يصح تفسير الميل إلى الثبات على التقاليد الفنية عند العرب بإرجاعه إلى حرارة الجو . ولكن يحول دون ذلك أن اختلاف درجة الحرارة بين الشام وشبه الجزيرة أمر مقرر، وكذلك هو مختلف بين بلدان الأمم الإسلامية، ومع ذلك بقيت تقاليد القصيدة الأولى تتمتع بكثير من الثبات. ومن هنا نميل إلى الظن بأن هذا الثبات تفسره طبيعة اللغة العربية ذاتها ودورها الذي قامت به فى البلدان على اختلاف مناخها. وموضع هذا التفسير فى الفصل التالى.

وهكذا نستطيع فى ضوء النظرية الطبيعية أن نفسر بعض الظواهر دون البعض، فنردها إلى أثر البيئة الطبيعية. وهذا هو الاتجاه المادى فى تفسير مدى علاقة الفن ببيئته. وحين يأخذ (تين) في هذا الاتجاه فإنه لا يرى فى البيئة إلا أموراً ثانوية، فى حين نجد اشبنجلر يرى فيها أمورا أولية، فيرى فيها مصدر التقدم الفنى.

هذا الاتجاه المادى يقابله اتجاه آخر صوفى ينكر إنكاراً تاماً أن يكون للبيئة أثر ما أولى أو ثانوى. ويتمثل لنا هذا الاتجاه عند شارل برنار الذى يفصل الفن فصلا تاماً عن أى أثر من آثار البيئة، ويقول : «إذا كان الفن هو كما نرى كشفاً للغموض الكونى فى لمحة لقانية une intuition عبقرية، فإنه يصبح مستقلا عن كل الظروف المكانية والزمانية.

فالعبقرية قائمة فى كل مكان وعلى الدوام[1]. فالعبقرية إذن مفهوم غير متأثر ببيئة زمانية أو مكانية، وهى حيثما وجدت لم يكن للبيئة أثر فى إيجادها ومن ثم يبرز العبقرى من بين غير العباقرة الذين يعيش معهم وتحت سمائهم، ويظل عمل العبقرى باقياً يحتفظ بتميزه فى كل بيئة وكل زمان، وقد لمح هذا المعنى القاضى الجرجانى وإن كان قد استبدل بلفظة العبقرية ألفاظاً أخرى تدل فى وقته دلالتها فيقول : «وأنت تعلم أن العرب مشتركة فى اللغة واللسان، وأنها سواء فى النطق والعبارة ، وإنما تفضل القبيلة أختها بشئ من الفصاحة. ثم قد تجد الرجل منها شاعراً مفلقاً وابن عمه وجار جنابه ولصيق طنبه بكياً مفحما، وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر، والخطيب أبلغ من الخطيب، فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدة القريحة والفطنة؟»[2]

والواقع أن ذلك الاتجاه المادى يرجع الفضل فى نشأته إلى أنصار القديم الذين حاولوا أن يدافعوا فى أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر عن الشاعر القديم هوميروس؛ «فقد عادوا فى نهاية دفاعهم إلى إنكار العقيدة الكلاسيكية فى وحدة الطبيعة البشرية فى المكان والزمان، وذهبوا إلى أنه لا يمكن الحكم على هوميروس بحسب أفكار القرن الثامن عشر، وأنه ينبغى - على العكس - وضعه فى عصره وموطنه لفهمه بوضوح. وقد كانت هذه أول محاولة فى سبيل نقد علمى ساد بعد ذلك بمائة وخمسين عاما على يد تين ورينان»[3] ومن ثم تكون تلك النزعة الصوفية التى ظهرت أخيراً انتكاساً وعودة إلي تلك النظرية القديمة، وحدة الطبيعة البشرية فى كل مكان وكل زمان.

ولا شك أن فكرة العبقرية المستقلة عن كل زمان ومكان لو صحت لهدمت الاتجاه الطبيعى من أساسه، ولكن لا ننسى أن العبقرية حالة فردية وليست ظاهرة عامة، فالعباقرة فى الأمة يعدون دائما على الأصابع، والنظرية الطبيعية لا تتعرض بالتفسير لهذه الحالات الفردية، ولكنها تهتم بالظواهر العامة. وحين يكون المراد كشف «طابع» عام أو «روح» عام، أو خصائص مشتركة بين أبناء أمة من الأمم، فإن هذا الاتجاه الصوفى لايجدى كثيراً، ويبقى الميدان فسيحاً أمام التفسير المادى. ومادام بحثنا لا يهتم بالبحث عن العباقرة عند

(١) Charles Bernard : Esthétique et Critique, P.245

(٢) القاضى الجرجانى : الوساطة ص ١٢.

(٣) Roger Mercier; La Théorie des Climats., P. 18.

العرب وتفسير ظهورهم، وإنما يعنى بالظواهر الفنية والاتجاهات الجمالية العامة ويحاول تفسيرها، كان طبيعياً أن نقف تلك الوقفة عند التفسير المادى لنفسر به - كما رأينا - مانستطيع من تلك الظواهر.

على أن نظرية البيئة والمناخ ، أو النظرية الطبيعية بعامة، ليست وحدها التى تقدم إلينا المؤثرات العامة، فإننا نجد بجانبها كذلك نظرية الأجناس، فلنمض الآن إليها.

(ب) الجنس :

ونظرية الأجناس لا تقل فى إغرائها عن ذلك الاتجاه الطبيعى الذى رأيناه فى الفقرة الماضية؛ لأنها تستطيع كذلك أن تفسر لنا الظواهر العامة التى تسود فى أمة من الأمم أو شعب من الشعوب. ولكنها تتعرض لنقد لا يقل فى قسوته عن النقد الموجه إلى النظرية الطبيعية؛ لأنه يستند فى هذه المرة إلي تجارب علمية أكثر احتراما. وكل ما يتصل منها بالدراسات الأدبية هو أنها تتطوع بتفسير نوع العقلية فى جنس من الأجناس بناء على خصائص فسيولوجية أو نفسية عامة فى هذا الجنس. وتحديد نوع العقلية يفسر لنا إنتاجها ويفسر لنا كذلك ما يسود هذا الإنتاج من ظواهر. وقد سبقنا إلى اعتناق هذه النظرية وتبنيها فى تفسير بعض الظواهر العقلية عند العرب الدكتور أحمد أمين في كتابه «فجر الإسلام» ويبدو أنه كان منساقا وراء فكرة رقى بعض الأجناس على بعض لميزاتها العقلية والنفسية. وهو يقول فى عرض النظرية : «تختلف الشعوب عقلياً ونفسيا اختلافا كبيرا؛ فعقلية الإنجليزى غير عقلية الفرنسى، وهما غير عقلية المصرى، وهكذا . وهذه العقليات والنفسيات تختلف تبعا لاختلاف البيئة الطبيعية والاجتماعية التى تحيط بالأمة؛ فالشعوب تقف فى العالم على درجات متسلسلة الرقى، وكل درجة لها ميزاتها العقلية والنفسية. وأفراد الأمة الواحدة وإن اختلفوا فى المدارك والتربية والتعليم ونحو ذلك فإن بينهم جميعاً وحدة مشتركة. وهذه الوحدة تدركها فى الملامح الجسمية حتى تستطيع بعد قليل من المران أن تحكم بأن هذا إنجليزى أو فرنسى أو مصرى. وهناك وحدة عقلية بين أفراد الأمة الواحدة تشبه الوحدة الجسمانية تماما»[1].

---

(١) أحمد أمين : فجر الإسلام ط ٥ ص ٣٠.

ومن هذا تحدد النظرية فى هذه النقاط:

١- تختلف الشعوب عقليا ونفسيا.

٢- تتفاوت درجات الرقى بين الشعوب بحسب مميزاتها العقلية والنفسية.

٣- أفراد الأمة يمثلون وحدة فسيولوجية ووحدة فكرية.

وقد كان جوبينو Gobineau أول من عرض نظرية الأجناس الراقية التى جعلت من الجنس الآرى منشئا وراعيا لكل ماهو عظيم فى الحضارة. وقد تمثلت هذه النظرية فى خلال القرن التاسع عشر، قبل أن يعطيها حكام ألمانيا النازية أهمية جديدة، وقد أطلق على كل السلالات التى هى من أصل آرى اسم النورديين Nordic ، وهم الذين أقاموا فى شمال أوربا. ولا شك أن شعوب الشمال شعوب نشطة ، ولكن ألم يكونوا برابرة يوم كانت حضارة البحر الأبيض فى قمتها، ويوم كانت مصر مزدهرة؟ ورغم ذلك تظل أسطورة النورديين قائمة[1]. ويبين لنا ماركهام كيف أن العصر الحديث قد استغل هذه النظرية استغلالا سياسيا. على أن كثيراً من الثقات يعلنون أنه ليس هناك فى العالم ذلك الشئ المسمى بالجنس الصافى؛ فكل الأجناس تستطيع أن تتوالد، ولغات الجنس الواحد يمكن أن يستخدمها جنس آخر[2]. وهذا النقد يوجه إلي فكرة الجنس من أساسها، لأنها لم تستند في نشأتها على أساس علمى بل سياسى شخصى، ولأن الجنس المستقل غيرموجود، بل أشبه أن يكون أسطورة أو خرافة كما يسميها جان كوماس Juan Co-mas في كتابه "Racial Myths" .

وهناك فكرة ذائعة تقول إن المظهر الفيزيائى للفرد يعطينا قدراً كافيا من المعلومات عن خصائصه النفسية (ونكرر هنا كلام القاضى الجرجانى : «ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة)؛ فذو الجبهة العالية مثلا يدل على الذكاء الراقى؟ والأجناس فى الحقيقة تختلف من حيث خصائها الفيزيائية الموروثة، فإذا ارتبط ذلك بالعقل أصبح أساسا لتصديق ما يدعى من فروق نفسية بين الشعوب. وقد مثل هذه الوجهة فرانزبوس Franz Boas منذ سنة ١٩١١ فى كتابه: عقل الإنسان البدائى Mind of primitive Man، ولكنه حين قال بهذه الفكرة لم يكن يهدف إلي القول بسمو جنس على آخر، بل كان يسجل أن هناك مجرد

(١) S.F. Markham : Climate and the Energy of Nations p.7.

(٢) نفسه ص ٨.

اختلافات. وقد اتخذت الظواهر التشريحية أساساً لتصنيف الأجناس، ولكنها لا تعنى مطلقاً أن لها أى صلة بالعقلية[1].

وهكذا تنهار فكرة رقى الأجناس من جهة، وفكرة دلالة البنية أو الصورة التشريحية على العقلية، فليس هناك جنس خالص، ولا صلة بين الظواهر التشريحية والعقلية. فإذا انهارت هاتان الفكرتان لم يكن هناك سبيل إلى تفسير ظاهرة عامة فى شعب أو أمة. وكل الذى تستطيع أن تقدمه لنا النظرية فى هذه الحال وبمنتهى التواضع، هو تفسير حالات جزئية فى داخل الأمة، معتمدة فى ذلك على نظرية الوراثة، ومشتركة فى التفسير مع البيئة.

ومن نظرية مندل فى الوراثة، وهى المسماة نظرية الجينات Genes نفهم أن هذه الجينات (وهى العناصر الأولية المنفصلة التي تنقل من الآباء إلى الأبناء) تنقسم فى الأطفال المباشرين، ثم تعود فتنقسم انقساماً ثانياً فى الأطفال غير المباشرين (أطفال الأطفال). وإذا كان اختلاف الأجناس لا يمنع تناسلها بل هذا ما يحدث فى الواقع، فإن ذلك معناه أن جينات كل جنس تنتشر فى الأجناس الأخرى فلا يوجد مايسمى بالأجناس الصافية. ومع ذلك فإن كل إنسان فرد متميز يختلف فى الحالات الثانوية عن كل إنسان آخر، ويرجع السر فى ذلك إلى البيئات المختلفة التى يعيش فيها الناس، وبعضه إلى اختلافات الجينات التى ورثوها[2].

فنظرية مندل فى الوراثة تشترك فى هدم فكرة الجنس الصافى. ومن ثم الجنس الراقى، ولكنها تقدم تفسيراً جزئياً لبعض الحالات الجزئية؛ فهناك أفراد وأسر – كما لاحظ علماء النفس – أرقى من غيرها فيما ترث من قدرة عقلية. ولا أحد ينكر ذلك. ولكن هذا القول غير القول باختلاف الأجناس فى وراثتهاالنفسية؛ إذ أن كل جماعة يتمثل فيها الراقى والوسط والمنحط. وهى فى مجموع قدراتها الوراثية تكاد تتساوى مع جماعات الأجناس الأخرى[3] فالتفاوت الذى يكون بين عقليات الأفراد ليس مقصوراً على أمة دون

---

(١) Otto Klineberg : Race and Psychology, pp25-7

(٢) L.C. Dunn : Race and Biology, Unesco, Paris 1951,pp.6-8.

(٣) Otto Klineberg : Race and Psychology, p.39

أمة. ولما كانت فكرة الجنس غير قائمة فإنه من الطبيعى أن تتساوى الجماعات فى قدراتها، وليس هناك جنس أو أمة تبدو على درجة من الخصوبة الطبيعية أعلى منها فى أمة أخرى(١).

وهكذا تتضاءل نظرية الوراثة نفسها فلا تجرؤ على أن تتحدث عن خصائص جنس بذاته بصفة عامة، وهى فى موقفها من الحالات الجزئية تستند على البيئة. فالإنسان - ككل كائن حى آخر - هو دائما نتيجة لوراثته وبيئته على السواء(٢)». ولكن ليس معنى ذلك أن الوراثة والبيئة يقتسمانه، بل إن قدراً كبيراً من وراثاته يكون ظهوره رهنا بالبيئة التى تستلزمه وتثيره. ومن هنا كانت دعوى البعض فى أن اليونانى في شبه جزيرة العرب لم يكن يصنع غير ماصنعه العربي، وأن العربى فى بيئة اليونان كان حرياً أن يأتى بما أتى به اليونان(٣). ذلك أن الاستعدادات موجودة وكامنة، ولايخرج منها إلا ما تتطلبه البيئة.

وكل فرد يرث استعدادات كثيرة، بعضها - مثل أنواع الدم - يتحقق في كل البيئات التى يصادفها الإنسان، وهذه تسمى وراثية، وبعضها الآخر - كالمقارنة التى نظهرها لبعض الأمراض، والاستجابات العقلية والعاطفية الخاصة - يتحقق فقط فى بيئات معينة. والاختلافات فى هذه تسمى بيئية. ولكن الاختلاف في كل هذه الأمور يعتمد على المبدأ البيولوجى نفسه، وهو أن كنه الكائنات البشرية يتحدد بالطريقة التى تستجيب فيها الطبيعة الوراثية لبيئتها(٤)». وهذا بعينه هو ما يتمثل في الميدان الفنى، فقد «اعتدنا أن نرتب القيمة الفنية للشعوب المختلفة، تماماً كما نفرق بين هذه الشعوب ذاتها فى مجال العقل. ولكن الواقع أن الفن الناضج لكل أمة يمكن أن يقال إنه ينبع من الداخل، ويشتمل في ذاته على قانونه الذوقى الحاصر، وبعبارة أخرى فإن قانون الذوق فى كل أمة يتمثل فى تطور عبقريتها أو طابعها الخاص، متفقاً فى ذلك مع إحساسها بالجمال الطبيعى(٥)»

فإذا قلنا إن الإنسان نتيجة وراثته وبيئته كان لزاما أن ندرك أن البيئة هنا هى

(١) S.F. Markham; Climate and the Energy of nations, p.9

(٢) L.C. Dunn : Race and Biology, p.6

(٣) جورجى زيدان : تاريخ التمدن الإسلامى، ط الهلال سنة ١٩٠٤، جـ ٣ ص ٩.

(٤) L.C. Dunn : op. cit. p.

(٥) Courthope : Life in Poetry, law in taste, p.185.

صمام الأمان الذى يظهر من هذه الوراثة بحكمة وبقدر، ولعل فى مثل هذا القول نوعاً من الاعتدال.

غير أن بعض المتطرفين كذلك يمتدون مع الجانب الآخر من الخط فينكرون أن يكون للجنس أى دور وصلة بالعقل، ويعطون البيئة وحدها كل الأهمية، يقول الدكتور أحمد ضيف: «إن مسألة الجنس من حيث أثرها فى الأمم وعقولها مسأله غير مسلم بها على إطلاقها ولا يمكن أن يسلم بها إنسان عاقل تسليما مطلقا، لأن مذهب الفيلسوف تين فى ذلك مذهب أصبح الآن متهما بالمبالغة وعدم التحقق، ولأن الحوادث أثبتت لنا أن بعض الشعوب الصغيرة التى اتخذها أصحاب هذا المذهب برهانا ودليلا على نظرياتهم ظهرت فيها قدرة تكاد تضارع أهل الجنس الأبيض، والحوداث والأيام تبرهن على تأييد مذهب هؤلاء. والحقيقة أن السبب فى هذا الاختلاف الذى نراه فى الأمم وتربيتها راجع إلى البيئة والحوادث، ونضرب لذلك مثلا بحال العرب قبل الإسلام وبعده؛ فقد كانوا فى جاهليتهم لايعرفون غير عيشتهم الساذجة، وحياتهم الفطرية، ولا يدركون من أحوال الاجتماع غير شن الغارات والحروب. وكان العربى ليس له إلا سيفه ورمحه ومركبه، ولم يكن من طبيعة بلاده أن تحرك من فكره أو توسع خياله[1]. وينتهى إلى أن العربى قد تطور بعد الإسلام فى كل مظاهر حياته السياسية والاجتماعية والفكرية ... إلخ، وأدى به ذلك إلى تقرير أن «المؤثر الأصلى فى تكوين الجنس هو البيئة[2]، ويعنى بالبيئة البيئة الجغرافية والاجتماعية معاً[3].

وهكذا يتطور الموقف، من القول بالجنس وحده، إلى القول بالجنس والبيئة معاً. إلى القول بالبيئة وحدها. غير أن هذه المواقف كلها تبقى ممثلة للاتجاه العلمى الطبيعى الذى يفسر الظواهر تفسيراً مادياً. وفى مقابل ذلك نجد الاتجاه الصوفى الذى ينفى أن تكون الظواهر نتائج للواقع الطبيعى، وقد رأينا فى الفقرة السابقة شارل برنار ينكر أن يكون للبيئة أثر على الحياة على أساس مادى، ويتخذ من «العبقرية» أساساً لتفسير كل هذه الظواهر. وهو هنا ينكر كذلك أن يكون للجنس أثر ما فى هذه الظواهر. أو أن تفسر هذه

---

(١) الدكتور أحمد ضيف مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ١٣٨.

(٢) نفسه ص ١٤٠

(٣) أنظر نفسه ص ١٤١

الظواهر على أساس من فكرة الجنس، العبقرية عند شارل برنار هي وحدها مصدر هذه الظواهر، وهي وحدها التي يمكن أن تفسرها. والعبقرية عنده منفصلة تماما عن البيئة وعن الجنس، غير متأثرة بهما على الإطلاق. وإنه ليعجب أن ترد العبقرية إلى الجنس في حين أننا نجد كبار الفنانين يأتون من كل مكان ويفيدون من الأوساط الفنية، فالواقع أن هذه الأوساط تتهافت وتتمحى بمجرد أن تكف العبقرية عن إمدادها بما يخصبها وينميها. وتاريخ المدارس الفنية شاهد على ذلك وإننا لنجد الظاهرة الفنية تسود في عصر من العصور عند جنس من الأجناس أو شعب من الشعوب ولا تظهر في زمن آخر، ولا تسود عند جنس آخر. أو شعب من الشعوب. كانت الطبيعة أولى عنده أن تسمح لهذه الظاهرة أن تسود في فئة. ويعجب برنار كذلك من أن هذه الدلائل لم تقف أمام نظريات تين Taine التي انتشرت انتشاراً واسعاً، وربما كان السر في انتشارها ما اتخذته لنفسها من سياج علمي خادع[1]. ولكن لا ننسى أن ذلك الاتجاه المادي لم ينشأ إلا دفاعا عن العبقرية التي بدأت تضطهد من جانب البعض في بداية القرن الثامن عشر ممثلة في شخص هوميروس؛ فعندما يتطور العالم ويتقدم يبدأ إنتاج العبقريات القديمة يتقهقر فلا يحفظ له قيمته إلا أن يرد إلى البيئة وإلى الزمان الذى صدر فيه، وإلى شخصية الفنان الذي صدر عنه. وربما استمد النقد التاريخي أساسه من هذه الحقيقة، فجعل تقدير الإنتاج مرتبطاً بهذه الارتباطات المادية.

هذان اتجاهان عامان في التفسير، وإن كان واحد منهما غير كاف للتفسير فلا البيئة وحدها، ولا الجنس وحده، ولا البيئة، ولا العبقرية، تكفي لتفسير ظاهرة عقلية أو روحية تفسيراً يقطع بصحته، وكل ماتقدمه من تفسير إنما هو - كما قلنا - تفسير اجتهادي يؤخذ بمنتهى الحذر، وقد يكون من السهل أن يقوم مذهب يجمع بين كل هذه الأصول ويتخذ منها جميعاً أساساً للتفسير، وعندئذ تتكامل المعرفة العلمية فتلقى الأضواء على الظاهرة الواحدة من جوانب متعددة ولكن لا شك أن هذا العمل ضخم، وكل مايمكن أن ندعيه هو أننا نحاول البدء فيه في حدود تطبيقه على النتاج الأدبي عند العرب.

وقد رأينا ماتفسره لنا الطبيعة من ظواهر عامة عند العرب، رأيناها تفسر لنا ظاهرة الوحدة وظاهرة التكرار وظاهرة التجريد وظاهرة الإيجاز وما يلحق هذه الظواهر الكبرى من ظواهر فرعية، وهنا ننظر ما يمكن أن يفسره لنا الجنس من هذه الظواهر.

---

(١) Charles Bernard : Esthétique et Critique, p.188.

يشير الأستاذ أحمد أمين إلى أن طبيعة العقل العربي لا تنظر نظرة شاملة للكون محللة لأسسه وعوارضه كماهو شأن العقل اليوناني، بل يقف فيها على مواطن خاصة تستثير عجبه، فهو إذا وقف أمام شجرة لا ينظر إليها من حيث هي كل، وإنما يستوقف نظره شئ خاص فيها، كاستواء ساقها أو جمال أغصانها. هذه الخاصة في العقل العربي هي التي جعلته يهتم في أدبه بالجزئيات ، ونتج عن ذلك أن قصر نفس الشاعر فلم يستطع أن يأتي بالقصائد القصصية كالإلياذة والأوديسا، ولكن عنايتهم بالجزء جعلتهم ينفذون إلى باطنه فيأتون بالمعاني البديعة الدقيقة التي تتصل به، كما جعلتهم يتعاورون على الشئ الواحد فيأتون فيه بالمعاني المختلفة فامتلأ أدبهم بالحكم القصار الرائعة[1]. ومعنى هذا أن العقل العربي عقل تركيبي لا تحليلي، وأنه يعنى بالجزئيات ولا يحفل بالكل، فظهرت نتائج ذلك في أدبه، فإذا به يقف أمام الجزئيات يركبها دون أن يحللها، فوجد أدب المثل ولم توجد القصة. والفرق بين التركيب والتحليل يتضح في هذين النوعين من الأنواع الأدبية. فالمعنى الكبير يمكن تركيزه في المثل الذي لا يتجاوز السطر. وهذا المعنى نفسه يمكن أن يصور قصة طويلة. في المثل تحدث عملية تجريد وتركيب، وفي القصة – على العكس – يحدث تشخيص وتحليل وتفصيل.

ولا شك أن النظرية التركيبية في طبيعة العقل العربي تفسر لنا اهتمامه بالبيت الواحد دون القصيدة. واهتمامه بالجزئية (البيت) يفسر لنا كل تلك العناية التي ظفر بها منه البيت حتى يكون وحدة مستقلة مكتفية بذاتها ما أمكن ذلك. ولو أنه كان عقلا تحليلياً لعرض المعنى الواحد في القصيدة كلها، عندئذ كان يكون حتما أن تتلاشى شخصية البيت في شخصية القصيدة، فلا يكون له بمفرده دلالة مستقلة بل يكون البيت عندئذ جزءاً من بنية القصيدة الحية، متفاعلا مع بقية الأجزاء ، وتكون القصيدة – على طولها متماسكة، أما عناية العربي بالبيت فمعناها عنايته بالمعاني الجزئية.

والنظرة التجريدية في طبيعة هذا العقل تفسر لنا عدم عنايته بالتفصيلات واكتفاءه بالخطوط الأساسية الدالة التي تنظم بحيث تغني علاقاتها عن كل ما كان يعتمد فيه على التفصيلات. ومن ثم جاءت كل العناصر السيمترية التي عملت مشتركة على إخراج الوحدة

---

(١) أحمد أمين : فجر الإسلام، ٤٣/٣٢

(البيت) الجميلة. وهذه النظرة التجريدية ذاتها هى التى جعلت نفس الأديب يقصر؛ لأن التجريد يجعل الأشياء الكثيرة تصور فى صورة مركزة صغيرة، وهنا يلتقى التجريد بالتركيب.

ونستطيع أن نمتد بهذا التفسير فنقول إن من دلالات النظرة التركيبية فى طبيعة العقل العربى ماعرف عن قدرته على اللمحة الفكرية دون الفكرة الكلية المستأنية. ومن ثم كانت «اللمحة الدالة» عند العرب خيراً من غيرها من صور التعبير وأحسن. على أننا نعتقد أنه من هنا يمكن البحث عن السبب في وجود أدب المثل عندهم وعدم وجود أدب القصة أو المسرحية ، ذلك أن العمل القصصى والمسرحى يحتاج بطبيعته إلى الفكرة، فهو أدب فكرة، وهى فكرة كلية عامة ناضجة. وهذه الفكرة لم توجد، وإنما وجدت اللمحة الفكرية الخاطفة، فكان طبيعيا أن يعبر عنها فى تعبير سريع خاطف. وكان لابد إذن من تلك الصور الأدبية السريعة التى نسميها أدب الأمثال؛ فضياع الفكرة فى العمل الأدبى عند العرب هو الذى جعله يرتبط دائما بالصور الجزئية السريعة المركبة دون الصور الكلية البطيئة المحللة.

وإذن فهذه الخصائص العامة المزعومة للعقل العربى، لطبيعته وتركيبه، تفسر لنا أيضا مجموعة من الظواهر الفنية التى وقف عندها النقد، ويلتقى فى تفسيرها مع التفسيرات التى قدمتها لنا البيئة الطبيعية.

وينبغى أن ننتبه هنا إلي أن هذه الأحكام التى رأيناها فى العقل العربى لم تأت نتيجة لدراسة تشريحية لهذا العقل وتحديد لخصائص وظيفية فيه، ولكنها أحكام تطبق عليه من الخارج، ومن خلال آثاره. فنحن هنا نحكم على العقل من خلال منتجاته، ثم نفسر هذه المنتجات فى ضوء تلك الأحكام، فكأننا نفسر الأشياء من خلال هذه الأشياء نفسها. والسبب فى ذلك أننا نستخدم لفظا فقد كثيراً من تحدده لكثرة استعماله، وهو لفظ «طبيعة»، حينما نقول مثلا مع بعض الباحثين إن الإيجاز من طبيعة الشعوب السامية[1]، أو حين نخصص فنقول إن الإيجاز من «طبيعة» العقل العربى، فإذا أردنا أن نعرف شيئا عن هذه «الطبيعة» عدنا إلى منتجات العقل مرة أخرى نبحث فيها. ومن ثم يلزم التنبيه مرة أخرى إلى أن هذه التفسيرات التى تقدمها إلينا نظرية الجنس، رغم ما يمكن أن يكون فيها من معرفة علمية، لا يمكن أن تكون تفسيرات قاطعة.

* * *

---

(١) طه أحمد إبراهيم تاريخ النقد الأدبى عند العرب، ص ٦١.

هذه هى المؤثرات الطبيعية بما فيها من بيئة ومناخ وجنس ووراثة، تقدم إلينا معرفة علمية لتفسير الظواهر العقلية والروحية التى سادت عند العرب. ولا نكاد نجد إجماعا فى الرأى على أى من هذه المؤثرات هو المصدر الأول أو العلة الأولى، فكلها مصادر أو كلهامؤثرات، وكلها تتعاون على التفسير، ولا يقف فى وجهها إلا القول بالعبقرية التى لاترتبط بزمان أو مكان، ولا تتقيد بجنس من الأجناس.

ويبقى هناك نوع آخر من المؤثرات العامة هو تلك المؤثرات الخارجية، أى الظواهر التى تأتى جاهزة من الخارج لتفرض نفسها على الناس، أو التى تكون سبباً فى نشأة ظواهر أخرى. وهذا الموضوع مثار خلاف كبير نود أن نصوره فيما يلى :

٢- المؤثرات الخارجية

ولعله قد أصبح بدهياً أن الأمم لا تعيش حياتها الفكرية أو الروحية منفصلة عن غيرها، وأنها دائما على أتصال بغيرها من الأمم، تعطيها أو تأخذ منها أو تتبادل معها الأخذ والعطاء ، أو هى - بالتعبير الحديث - تتفاعل معها بحسب إمكاناتها.

وأصبح ذائعاً الآن كذلك أن العرب لم يكونوا في يوم من الأيام، قبل الإسلام وبعده، منفصلين عن الأمم من حولهم انفصالا تاما، وقد ظهرت منذ مطالع القرن العشرين على الأقل دراسات تصور فيما تصور من حياة العرب قبل الإسلام المادة العقلية والروحية التي استوردوها من الخارج مع مااستوردوا من تجارة[1]، ولكن هذه الدراسات لم تقف لتفسر ظواهر كبرى فى حياة العربى الفنية، بل وقفت عند الألفاظ التى لابد أن تكون مستوردة من الخارج، كمنارة الراهب أو الدمية أو غيرها من الألفاظ التى وردت فى شعر الشعراء وكانت تدل على أشياء ليس من شأنها أن توجد فى البيئة العربية البدوية. ومن ثم تأتى خطورة التعميم حين يقال إن هذه الألفاظ لابد أن تكون قد نقلت معها مادة فكرية من الخارج. فعندما نجد الشعب المصرى يستخدم فى حياته ألفاظ «طبلية» و «طرابيزة» وما أشبه فإن هذا لايعنى أن الشعب المصرى متأثر بالأفكار الفرنسية فالتأثير الفكرى لا يتمثل فى استخدام أسماء لمسميات أجنبية عن البيئة، بل لعلنا نسبق الآراء التى سنعرضها هنا

(١) راجع مثلا كتاب جويدى Guidi : «بلاد العرب قبل الإسلام "L'Arabie Antéislamique"

إلى رأينا حين نقرر أن ترجمة الكتب الكاملة قد لا تقتضي تأثيراً إن لم تكن هناك الأدلة المادية الملموسة على أثر الأفكار التى فى هذه الكتب المنقولة فى عقول مستقبلها، على أن الكتب الكاملة لم تنتقل من الخارج إلى العرب إلا بعد ظهور الإسلام، وعلى وجه التحديد فى العصر العباسى الأول، ومعنى هذا أن أى ظاهرة فنية بدأت تستعلن فى الشعر العربى منذ العصر الجاهلى لا يمكن أن تكون صدى لمفهومات أجنبية، لأن هذه المفهومات الفنية لم تدخل إليه جزيرته فى ذلك الوقت.

هذه هى الحقيقة التى يهمنا تقريرها هنا قبل أن نعرض لوجهات النظر المختلفة فى شأن المؤثرات الخارجية التي يمكن أن تكون قد كيّفت الفن العربى ولونته بألوان خاصة، أو أشاعت فيه ظواهر بعينها. وسنرى أن هذه الوجهات المختلفة سيكون لها من الحجج مايعززها، ولكن المهم أن الذين قالوا بالمؤثرات الخارجية لا يمتدون بها إلى العصر الجاهلى، ولكنهم يبدءونها بعصر الترجمة المذكور، وكأن الحياة الفنية عند العرب لم تكن قد نضجت ثمارها منذ العصر الجاهلى، على الأقل ثمار فن الشعر.

هناك إذن من يقول بالمؤثرات الخارجية، ومن يشك فى قيمة هذه المؤثرات وفى عملها الإيجابى فى حياة العرب الفنية. ومن هؤلاء الشرقيون والمستشرقون.

ومن الشرقيين الذين يؤيدون القول بالمؤثرات الخارجية الدكتور طه حسين فى مقدمته لكتاب نقد النثر، فهو يميل بصفة عامة إلى أن يبرز أثر الثقافة الهيلنية عامة فى البيان العربى، وهو يميل إلى تأكيد هذا الأثر فى ميدان البيانيين، وإن كان لايتعدى هذه الحدود إلى بيان أثر هذه الثقافة فى الشعراء والكتاب أنفسهم، ويقول : «الواقع أنه ليس من بين العلوم الدخيلة علم كالبيان؛ هضمه العرب واستمرءوه وبخاصة من أواخر القرن الثالث إلى نهاية القرن الرابع، وبذلك أصبح البيان علما عربيا من جميع الوجوه. عربى من جهة الروح ، عربى من جهة المادة ، عربى من جهة الشواهد ، حتى ليخيل إلينا أنه لاصلة بينه وبين أى بيان آخر. هذا هو السبب فى أن بعض مؤلفى العرب اعتقد بإخلاص أن البيان العربى غير مدين للأعاجم فى شئ...»[١]. وهو يرى أن العرب اطلعوا على البيان

(١) طه حسين : مقدمة كتاب نقد النثر لقدامة، ط دار الكتب سنة ١٩٣٣، ص ١٥ يشير فى آخر عبارته إلى ابن الأثير، فهو صاحب هذا الرأى كما سنرى.

اليوناني، وحينما اطلعوا عليه وجدوا فيه فصولا تتفق والأدب العربى الذى حذقوه فكيفوا هذه الفصول بحسب الأدب الذي عرفوه، وبذلك ظهرت هذه الفصول كأنها عربية أصيلة[1]

وإلى هنا نسجل أن الشعراء والكتاب لم يتأثروا فى أعمالهم الأدبية بتلك المؤثرات الخارجية، وأن الذين تأثروا بها هم البيانيون، وأن هؤلاء البيانيين أخذوا منها الفصول التى تتفق والأدب العربى وتركوا سواها، كأنهم لم يفيدوا منها جديداً يدخلونه على هذا الأدب.

ولا شك أنه قد ترجم لأرسطو فيما ترجم له من كتب كتابا الخطابة (ريطوريقا) والشعر (أبو طيقا)، والأول «يصاب بنقل قديم. وقيل إن إسحق نقله إلى العربى، ونقله إبراهيم بن عبد الله، وفسره الفارابى أبو نصر، وروى هذا الكتاب أحمد بن الطيب فالسرخسى فى نحو مائة ورقة»[2] والثانى «نقله أبو بشر متى من السريانى إلى العربى. ونقله يحيى بن عدى، وقيل إن « فيه كلاما لثامسطيوس .. والكندى مختصر فى هذا الكتاب[3]. ومعروف أن ابن رشد قد مسخ كتاب الشعر لأرسطو حين عرضه على النحو الذى صوره الدكتور طه حسين بأن حاول أن يكيفه مع الأدب العربى، فإذا بنا نجده ينقل مفهوم التراجيدى والكوميدى إلي المدح والهجاء. ألا يمكن أن يعنى هذا أن المفهومات الأدبية عند العرب هى التى أثرت فيما ورد عليها لا أنها تأثرت به؟ ولكننا لا نناقش هنا بل نعرض الآراء.

ومن الباحثين المعاصرين (الدكتور نجيب البهبيتى) من يقول بالمؤثرات نتيجة لوجود تلك المترجمات ؛ فوجودها – عنده – «كفيل بأن يهز الخواطر ، وأن ينظم التفكير حول الشعر، وأن يهيئ الطريق للنظر فى جمالياته ليكون تشخيصها مركباً إلى التجديد الشعرى عند الشعراء ، والإحسان الفنى عند الكتاب». ويقرر أن «هذا ماكان بالفعل، فعلى ضوء النظريات المنظمة فى كتاب «الشعر» لأرسطو، إلي مجملات الأسلوب، فحصت جميع الأشعار القديمة ، واستخلصت منها جميع المحسنات الأسلوبية فى المعانى والألفاظ والصور ، ووضعت بين يدى الشعراء فأخذوا يقلدونها، وربما كانت فكرة تتبع المعنى الشعرى الواحد في الشعر العربى كله، وإحصاء السرقات الشعرية راجعة إلي هذا

---

(١) انظر المصدر السابق ص ١٤ – ١٥

(٢) القفطى : إخبار العلماء بأخبار الحكماء، ص ٢٨

(٣) ابن النديم الفهرست ، ص ٣٥٠

الاتجاه[1] فكأن كتاب الشعر لأرسطو قد ألقى للعرب الأضواء على مأثورهم الفنى فزاد من خبراتهم الجمالية بأن وضع أصابعهم على مواطن الجمال والقبح فيه، وفصل لهم هذه المواطن ، وكأنه بذلك قد قام بدور إيجابى فى تكييف الذوق العربى وتنويره. على أى أساس تقوم هذه النتيجة؟ على أساس التشابه بين بعض المفهومات الفنية التى نجدها فى هذا الكتاب وعند العرب: «فهناك أمور فيه عامة تتصل بألفاظ الشعر وبمعانيه وبوجوه من الحسن والقبح فيه تشبه أموراً أقامها الشعر والنقد العربيان مقاماً خطيراً وأنزلاها منهما منزل الهام الجليل[2]». وطبيعى أن مجرد «التشابه» لا يعنى التأثير. هذه حقيقة أولية فى علم النقد المقارن. ومع ذلك فالمهم عند هذا الباحث أنه يرى لكتاب الشعر دوراً إيجابياً فى حياة الأدب العربى شعره ونقده. وهو بذلك يضيف إلى المفهومات التى صادفناها عند الدكتور طه حسين أن الأدب - كالبيان - قد تأثر بالأفكار الأرسطية. ولكنه سرعان مايقصر هذا الأثر على ميدان النقد وحده، على أساس أن التقاليد الفنية للأدب العربى كانت قد تكونت ورسخت قبل أن يترجم أرسطو، ولم يكن من السهل تغييرها. يقول : «إنه وإن لم تكن من الشعر اليونانى أو كتاب «الشعر اليونانى» عناصر محققة الأثر فى الشعر العربى، أو عناصر ذات أثر فيه، وجد بها بدءاً، فإن الحركة الفكرية الكبرى والنشاط الذهنى اللذين انبنيا على وجود آثار الفكر اليونانى بين العرب قد تركا آثارهما فى دفع الناس إلى النظر فى الشعر واستخلاص عناصر الحسن فيه ومقومات الجمال منه، ثم قياس شعرهم عليه. ولم تكن التقاليد الشعرية العربية فى يوم من الأيام أمراً تمر به العصور مروراً سهلا هيناً رفيقاً، وإنما كانت أبداً أسسا رواسخ ودعائم ثابتة يراعيها الشاعر ويأخذ بها ولكنها لم ينظر فيها فى عصر من العصور السابقة مثل هذا النظر الطويل، ولم تفحص هذا الفحص الدقيق، ولم تفلسف هذه الفلسفة التى فلسفتها فى عصر تجدد الشعر[3]»

ويشير الدكتور إبراهيم سلامة إلى أن علماء البلاغة قد استفادوا من المنطق لما دونوا بلاغتهم: استفادوا (الطباق) و (مراعاة النظير): فعمدة الطباق على التضاد، وهو منطقى وله بابه الخاص به فى التناقض. والضد والتناقض من الأدلة التى اعتمد عليها

---

(١) نجيب البهبيتى تاريخ الشعر العربى ص ص ٢٤٥

(٢) نفسه ص ٢٦٢

(٣) المصدر نفسه ص ٢٧٣ ٢٧٤

أرسطو فن الإيراد الخطابي، وعمدة مراعاة النظير على التماثل، أو التشابه، والتماثل وإيراد الأمثال التي يسميها أرسطو (الشهود الأموات) والمماثلة دليل خطابي، وما التقسيم وصحته واستيعابه لانوع من الاستقراء التام أو الناقص، وباب الاستقراء معروف مقروء في المنطق[1]».

وهكذا يعطينا الدكتور إبراهيم سلامة أمثلة مادية لما يمكن أن يكون أثراً مباشراً للمنطق والبلاغة الأرسطية، وهذا النوع من الكشف قد لا يعيى الإنسان، وتكفى الباحث وقفة قصيرة أمام كتاب نقد النثر لقدامة حتى يجد الأمثلة الكثيرة لذلك، ولكن السؤال هو: هل كان لهذه المفهومات المنقولة دور إيجابي في الحياة الأدبية والذوق العربي؟ إن كان فأين وكيف يتمثل؟

خلاصة رأى هؤلاء الباحثين الشرقيين هي:

١- أن الأدب العربي تكون قبل أن ترد إليه مادة أجنبية.

٢- أن كتابي الخطابة والشعر لأرسطو ترجما أو لخصا وعرضا بصورة تناسب المأثور الأدبي العربي.

٣- أن أثر هذين الكتابين يظهر في البيانيين ولا يكاد يظهر في الأدباء.

٤- أن التشابه بين بعض المادة اليونانية والمادة العربية لا يعدو أن يمهد لاحتمال أثر الأولى في الثانية.

وهذه آراء المستشرقين الذين يقفون في هذا الجانب. فالأستاذ فيليب حتى (وهو أقرب إلى أن يكون مستشرقا) يرى أن الثقافة الهيلينية كانت منتشرة في مصر والشام وآسيا الصغرى، وكان لها أكبر الأثر في الحضارة العربية وخاصة بعد الفتح الإسلامي. فبعد بناء بغداد واتخاذها قاعدة الخلافة كان في يد الشعوب المتكلمة بالعربية أغلب مؤلفات أرسطو والشروح الأفلاطونية السائدة، ومؤلفات إقليدس وبطليموس في الرياضة والفلك، وكتابات جالينوس.. [2]» إلخ. وإذن فقد كان للترجمات أثر عام في الحضارة العربية. هذا ما

(١) إبراهيم سلامة. بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو سنة ١٩٥٢، ص٦١-٦٢.

(٢) Philip K. Nitti: America and The Arab Heritage, The Arab Heritage, ed N.A. Fari, p.2. s

نقرؤه عند فيليب حتى. ويخصص لنا كارل هينرش بكر هذا الأثر فى الأدب العربى الذى نشأ بعد الإسلام. يقول: «وأما الأدب فكان عليه أن يتأثر باللغة السائدة إلى حد بعيد بطبيعة الحال، وقد كانت اللغة العربية، إلى جانب الدين والشريعة، الثروة المستقلة الثالثة التى أتى بها الفاتحون مع الفتح. فالشعر العربى كان التعبير الفنى الصحيح عن الروح العربية. غير أن العرب لم يعنوا بهندسة البناء ولا بالنحت ولا بالتصوير. وعلى هذا النحو كان مثل الجمال الأعلى للشعر البدوى عاملا من بين العوامل التى أثرت فى الأدب الناشئ الذى شاعت فيه روح هيلينية تختلف قوة وضعفاً، والذى كان مكتوباً بلغة عربية. ولا يزال البحث فى هذه المسألة عند بدايته. لكن بعض الأمثلة تقرب إلى أذهاننا فكرة أن الصورة الفنية القديمة والأفكار والمواد المأخوذة عن دوائر الفيثاغوريين المحدثين والكلبيين قد لعبت دوراً حاسماً فى تكوُّن الأدب العربى»[1].

وكما تأثر الأدب العربى بالمأثور اليونانى فقد تأثر كذلك بمؤثرات جاءت إليه من فارس؛ فقد لاحظ جرونباوم «أن الجهات المختلفة تؤثر أوزانا مختلفة، فتأثير الفرس فى الفن المتقن عند شعراء ما بين النهرين المتقدمين محتمل جداً. وهناك بحران على الأقل -ويحتمل أن يكون ثلاثة أبحر - قد برعت فيهما هذه المجموعة، هما الرمل والمتقارب، وربما كان الخفيف كذلك، فهذه تبدو متحولة بما يناسب الأحوال العربية عن الأوزان الفارسية (البهلوية)»[2]. ونلاحظ أن جرونباوم لا يقطع هنا - لأن أحداً من العلماء حتى اليوم لايستطيع القطع - بهذا التأثير، ولو صح هذا لكان سبباً كافياً لتعديل كثير من الآراء حول نشأة الوزن فى الشعر العربى وتطوره، وطبيعى أن الوزن لعب دوراً خطيراً فى تكوين الشعر العربى، فهو بمثابة القالب المفرغ أو الصورة المجردة التى يراد من الشاعر أن يكيف المحسوس بحسبها. وقضية جرونباوم هذه تحتاج إلى معرفة الشعر الفارسى قبل الإسلام، وليس فى أيدى الباحثين منه شئ، ثم مقارنة الأوزان التى قيل فيها هذا الشعر والشعر

---

(١) كارل هينرش بكر: تراث الأوائل فى الشرق والغرب، ضمن دراسات لكبار المستشرقين نشرت بعنوان «التراث اليونانى فى الحضارة الإسلامية» ترجمة الدكتور عبدالرحمن بدوى، الطبعة الثانية، مكتبة النهضة ١٩٤٦، ص ١٦

(٢) Gustave E. von Grunbaum Growth and Structure of Arabic Poetry A.D.500-1000. (The Arab Heritage). p.122

العربى. والقضية بعد أخطر من مجرد الحصول على الشعر الفارسى القديم ومقارنته بالشعر العربى؛ لأنه قد يصح البحث فى هذه الحالة عن أثر الأوزان العربية فى هذا الشعر، والحق أنه موضوع دراسة تاريخية وجمالية طريفة؛ لأن الشعر الفارسى القديم قد يكون أقدم من الشعر الجاهلى من حيث النشأة، ولكن يبقى أن بحث الأوزان العربية قد ينتهى إلى أنها فى نشأتها شديدة الارتباط بالحياة العربية، ببيئتها وناسها.

وإذا كان تأثر الأوزان الشعرية العربية بالفارسية موضع احتمال لا تأكيد فإن «بعض عناصر الفن العربى فى الشمال، وبخاصة فى الزخرفة والأختام هى بلا جدال من أصل عراقى» [(١)] – كما يؤكد دلافيدا. ودلافيدا هو أول باحث نصادفه يرد الزخرفة العربية إلى أصل عراقى (ميزوبو تانمى): فقد رأينا الدعوى تتكرر دائما للبحث عن الأصول الهيلينية فى فن الزخرفة العربى.

وقد رأينا الشرقيين يلاحظون أثر أرسطو فى الشعر على أساس التشابه بين بعض المفهومات التى وردت فى هذا الكتاب وتلك التى سادت عند العرب. وإذا كان التشابه كما قلنا يهون من شأن هذا التأثير فإن جرنباوم يقطع بهذا التأثير عندما يلاحظ أن التعريفات المختلفة التى قدمها علماء العرب للاستعارة كلها ترجمة تختلف فى حرفيتها قلة وكثرة لما سبق أن قدمه أرسطو فى بويطيقاه. ويقول: «إن تمييز العرب بين الاستعارة والتشبيه إنما هو ترديد لتمييز الإغريق بين Νετδφοā وبين εικῶν » [(٢)].

وخلاصة رأى هؤلاء المستشرقين إذن:

١– أن الثقافة الهيلينية كان لها أثر عام فى الحضارة العربية.

٢– أن الروح الهيلينية شاعت فى الأدب العربى الناشئ، ولم تكن الروح البدوية إلا عاملا من العوامل المؤثرة فى هذا الأدب.

٣– أن هناك احتمال مؤثرات فارسية فى الأوزان الشعرية، وعراقية فى فن الزخرفة العربى.

---

(١) Giorgio Levi Della Vida: Preislamic Arabia (The Arab Heritagc), pp,30-31.

(٢) G. E. von Grunbaum: A Tenth Century Document of Arabic Literary Theory and Criticism, p.6.

٤- أن المفهومات الأدبية التى تحدث فيها العلماء العرب مأخوذة عن اليونانية، بخاصة عن كتاب الشعر لأرسطو.

ويهمنا أن نسجل هنا أن هؤلاء الشرقيين والمستشرقين - عدا جرونباوم فى مسألة الأوزان - يتحدثون عن مؤثرات وردت بعد الإسلام. والأدب العربى - أو على الأصح الشعر - لم يتكون ولم تتكون مثله الفنية بعد الإسلام، بل تم له كل ذلك قبل الإسلام، قبل أن تدخل مصر والشام والعراق بما فيها من ثقافات هيلينية وغير هيلينية فى الإمبراطورية الإسلامية، وقبل عصر الترجمة بكثير. قد يقال إن الفكر العربى تكون بعد الإسلام، وعندئذ يمكن البحث عن مكوناته الداخلية والخارجية. أما فى حالة الشعر فمن الصعب تقرير ذلك. وهذه طائفة من الشرقيين والمستشرقين كذلك تقف معارضة للطائفة السابقة فى القول بالمؤثرات الخارجية.

فالدكتور أحمد ضيف يذهب إلى أن «النقد الأدبى عند العرب.. بعيد عن كل فكرة أجنبية وعن كل أثر خارجى. وليس الغرض منه تقويم حركة العقول والأفكار بل شرح الشعر العربى وتقرير طريقة الشعر الجاهلى لتكون نموذجاً ومنهجاً للشعراء. وقد سار النقاد فى هذا الطريق بعزم صادق، وكلهم أنصار الطريقة العربية القديمة [(١)]. فالنقد الأدبى عند العرب كان ينعطف على الماضين دائما. هذه حقيقة يقررها بسهولة كل من اتصل بالنقد العربى [(٢)]. وهو فى انعطافه على الماضى يشتق مفهوماته من طبيعة المادة التى اتصل بها، وهى الشعر القديم، ذلك الشعر الذى قلنا إنه كان قد نضج منذ القرن الخامس الميلادى على أقل تقدير. ولكن ما شأن المفهومات الطارئة والترجمة حقيقة واقعة، وكتاب أرسطو فى الشعر قد لخص وعرض كما رأينا؟ يجيب عن ذلك الدكتور عبدالرحمن بدوى فيقول: «... لا يخرج المرء من قراءته لهذه التلخيصات التى وضعها الفارابى وابن سينا وابن رشد إلا بشعور أليم بخيبة الأمل فى أن يكون العرب قد أفادوا منه كما أفادت أوربا فى عصر النهضة، وكما أفادوا هم أنفسهم من سائر مؤلفات أرسطو فى إخصاب الفكر العربى [(٣)]». وهذا هو الفرض الذى افترضناه، وهو أن الترجمات ربما أفادت فى تكوين الفكر العربى بعد الإسلام، أما ميدان التعبير الفنى فلعله لم يفد منه شيئاً.

---

(١) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٥٨.

(٢) راجع مثلا طه إبراهيم: تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ١٢٢.

(٣) عبدالرحمن بدوى. فن الشعر لأرسطو طاليس، مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٥٣ ص ٥٦ من المقدمة.

وحينما كان المستشرق كراتشكو فسكى بسبيل كشف المؤثرات الخارجية التى يمكن أن تكون قد أثرت فى وضع ابن المعتز علم البديع راح يبحث فى احتمال أن تكون مؤثرات هندية وفارسية، فلما لم يجد شيئاً من ذلك راح يبحث المؤثرات اليونانية، وبصفة خاصة أثر كتاب الشعر لأرسطو. وهنا وجد الموقف دقيقاً، ولكنه بدراسته للنصوص العربية لم يجد مايثبت به الأثر، وإن كان لم يجرؤ على القطع بهذا الرأى [١].

ويذهب إجر إلى أن «الشرقيين وقد شغفوا بالاطلاع على الفلسفة الإغريقية راحوا يشتغلون بترجمة بعض مؤلفات منها. ولكنهم صنعوا ذلك بصفة خاصة من وجهة نظر الدوافع العامة للعلم، دون اهتمام كبير بعلاقاتها بالبلاغة والشعر [٢]». وهذا تأكيد جديد لما سبق أن افترضناه، وأيدته استنتاجات الدكتور بدوى، وهو أن ترجمة الشعر والخطابة لأرسطو لم تتطلبها الحياة الأدبية بل دفعت إليها الحاجة العلمية؛ فلم يكن هذان الكتابان إلامؤلفين لأرسطو يترجمان ضمن ما يترجم له ولغيره من الفلاسفة والأطباء والرياضيين الإغريق من مؤلفات.

وفيما يختص بدعوى الروح الهيلينية وأثرها فى الأدب أو الفن العربى بصفة عامة نجد إجر يرد عليها بقوله: «فى ميدان الفنون الجميلة نجد المسيحية مشبعة تماماً بالروح الهيلينية، أما الإسلام، وقد جاء بعد انتشار الديانة المسيحية، فلم ينقل إلينا مذاهب أدبية عن الهيلينية. وكذلك الأمر - كما يظهر بعد ذلك بكثير - عندما حاول ترجمتها؛ فإنه أنكرها وغيَّرها إلى معان عكسية أشد ما تكون غرابة. وكذلك الأمر فى فن الخطابة؛ فرغم قوة الخيال العربى فى هذا النوع ظل بعيداً عن القواعد والاستعمالات المألوفة عند خطباء الإغريق [٣]. فكأن الهيلينية لم تؤثر فى الحياة الأدبية عند العرب لا قبل الإسلام ولا بعده.

وجرونباوم - الذى حدثنا من قبل عن احتمال تأثر أوزان الشعر العربى بالأوزان الفارسية القديمة - يلمس بنفسه حقيقة أن الثقافة الفنية التى ترجمت عن اليونانية لم تتفاعل مع الذوق والأدب العربى، ولكنها كانت علماً يدرس ضمن العلم الإسلامى فحسب، أى

(١) أجناتيوس كراتشكوفسكى. مقدمة «كتاب البديع»، سنة ١٩٣٥، ص١، ٢.

(٢) Egger E.: Essai sur L'Histoire de la Critique chez lee Grecs p.554.

(٣) Egger; op. cit, pp.569-70

أنها لم تدرس إلا للدافع العلمى فقط كما قال إجر. يتضح ذلك من قوله: لقد تعاون فقه اللغة والحاجة إلى الكاتب، ومحاولات علماء الدين لبيان الإعجاز الفنى للقرآن، وأخيراً الاهتمام الأصيل بطبيعة الشعر وبنائه، تعاونت على إلهام دارسى نظرية الأدب الأوائل كالجاحظ (ت ٨٦٩م) والمبرد (ت ٨٩٨م) وابن المعتز وقدامة بن جعفر (ت ٩٢٢م)، ففى حين لم يزد الكاتبان الأولان أكثر من العرض المتقن للنقد الصادق نصف الشعبى ونصف العلمى الذى كان سائداً بين العرب منذ قرون، فإن الكاتبين الآخرين يجب أن يوثق فى تزعمهما الدراسة المنهجية لصور التعبير، وقد فشلت محاولة قدامة فى أن ينقل الفكر البلاغى الإغريقى إلى النظرية العربية. ويفقد التأثير الإغريقى قوته فى خلال مائة عام من وفاته، ولكن البلاغة ونظرية الأدب بقيتا دائماً جزأين مكملين للعلم الإسلامى»[1].

ولعل من الطبيعى الآن وقد عرضنا صورة لطرفى القضية بين المحدثين من شرقيين ومستشرقين أن نرجع إلى القدامى أنفسهم موضوع النزاع نستجلى الأمر قبل أن نستخلص رأياً من بين هذه الآراء المتعارضة. وإذا نحن وقفنا عند ناقد كالآمدى فإننا نجده ينكر على المتكلمين والعلماء الذين أفادوا من الثقافة الطارئة تدخلهم فى ميدان الأدب، ومحاولاتهم نقل هذه الثقافة إلى هذا الميدان. ها هو ذا يوجه الكلام إلى من يريد تعاطى صنعة النقد الأدبى فيقول: «لعلك – أكرمك الله – اغتررت بأن شارفت شيئاً من تقسيمات المنطق، وجملا من الكلام أو الجدال، أو علمت أبواباً من الحلال والحرام،... وأنك لما أخذت بطرف نوع من هذه الأنواع بمعاناة ومزاولة ومتصل عناية، فتوحدت فيه وميزت، ظننت أن كل ما لم تلابسه من العلوم ولم تزاوله يجرى ذلك المجرى، وأنك متى تعرضت له وأمررت قريحتك عليه نفذت فيه وكشفت عن معانيه. هيهات لقد ظننت باطلا، ورمت عسيراً»[2]. وكأن الآمدى – وهو ناقد من الطراز الأول عند العرب – لا يجد فى المنطق وتقسيماته والجدال والكلام سبيلا إلى النقد الأدبى، وكأنه لا يأخذ نفسه – فى نقده – بها ومعروف أن الآمدى من نقاد القرن الرابع، أى بعد أن كانت العلوم العربية قد بدأت تستقر، وبعد أن كان كتاب الشعر قد ترجم إلى العربية. ولكننا نلمس فى حديثه هذه الجملة التى يحملها على المناطقة والمتكلمين، كما نفهم تنكره لما عندهم من علم لا يغنى فتيلا فى ميدان النقد الأدبى.

---

(١) G.E. von Grunbaum: Growth and Structure of Vrabic poelry....(The Arab Heritage) p.1ʒ2.

(٢) الآمدى: الموازنة، ص ١٧٠.

وإذا قلنا إن الأدباء أنفسهم وقد عاشوا فى بيئة علمية كهذه لابد أن يكونوا قد تأثروا بما حولهم وما ينقل إليهم من مفهومات أدبية أو فلسفية، فإن ابن الأثير يقف ضد هذا القول موقفاً صريحاً حين يقول: «اعلم أن المعانى الخطابية قد حصرت أصولها، وأول من تكلم فى ذلك حكماء اليونان. غير أن ذلك الحصر كلى لا جزئى. ومحال أن تحصر جزئيات المعانى وما يتفرع عليها من التفريعات التى لا نهاية لها. لا جرم أن هذا الحصر لا يستفيد بمعرفته صاحب هذا العلم ولا يفتقر إليه، فإن البدوى البادى راعى الإبل ما كان يمر شئ من ذلك بفهمه، ولا يخطر بباله، ومع هذا فإنه كان يأتى بالسحر الحلال إن قال شعراً أو تكلم نثراً... فإن قلت إن هؤلاء (يعنى المحدثين من الشعراء) وقفوا على ما ذكره علماء اليونان وتعلموا منه، قلت لك فى الجواب: هذا شئ لم يكن، ولا علم أبو نواس شيئاً منه ولا مسلم بن الوليد ولا أبوتمام ولا البحترى ولا أبو الطيب المتنبى ولا غيرهم. وكذلك جرى الحكم فى أهل الكتابة كعبدالحميد وابن العميد والصابى وغيرهم. فإن ادعيت أن هؤلاء تعلموا ذلك من كتب علماء اليونان قلت لك فى الجواب: هذا باطل بى أنا، فإنى لم أعلم شيئاً مما ذكره حكماء اليونان ولا عرفته»[1].

هذا النص فى الواقع غاية فى الدلالة والخطورة، ففيه يقرر ابن الأثير أن اليونان هم أول من تكلم فى المعانى الخطابية، ولكن العرب، القدامى منهم والمحدثين، لم يعرفوا شيئاً من كلامهم، ومع ذلك قال خطيبهم، وأنشد شاعرهم، وكتب ناقدهم. وابن الأثير الذى ينفى نفياً قاطعاً أن يكون قد عرف شيئاً مما ذكره العلماء اليونان يصح أن نقول فى شأن كتابه «المثل السائر» إنه خلاصة وافية للنقد العربى فى عهوده المختلفة، بمعنى أننا لو أردنا أن نستغنى بكتاب عن كل ما كتب فى النقد العربى حتى عصره لكان ذلك كتاب ابن الأثير. وهذا الكتاب الذى يمكن أن يغنينا عما سواه يدعى صاحبه أنه لم يصب شيئاً من حكماء اليونان وعلمهم. وقد ذكر ابن الأثير المتنبى فيمن ذكره من الشعراء، وأنكر أن يكون هذا قد أفاد كذلك شيئاً من حكمة اليونان. ونحن نعرف أن للحاتمى رسالة حاول فيها أن يرجع عدداً هائلا من حكم المتنبى إلى عبارات مأثورة عن أرسطو[2] ومهما قيل فى شأن مصدر هذه الحكمة عند المتنبى فالذى لا شك فيه أنه لم يتأثر فنياً بمؤثر أجنبى، إذ الحكمة قديمة

(١) ابن الأثير: المثل السائر ص ١٨٦.

(٢) هذه الرسالة منشورة ضمن مجموعة «التحفة البهية».

فى الشعر العربى هى والمثل على سواء. وهى طبيعية فى هذا الشعر على أساس من فكرة بنية القصيدة؛ ففى مجال الحديث عن الفن لا يمكن أن يقال إن المتنبى معلم من معالم التطور الفنى؛ فالقصيدة عنده هى القصيدة من يوم وجدت، والمفهومات الأدبية التى تتمثل فيها هى المفهومات التى تمثلت منذ وجدت هذه القصيدة. أما الشعراء الآخرون فهم - عدا البحترى - الذين يعدون مجددين. وكل ما عندهم من جديد هو حفلهم بالصنعة ومبالغتهم فيها حتى صاروا إلى التكلف. ولكن هذه الصنعة قديمة، والشعر المصنوع يعرفه العصر الجاهلى بصورة ما، ولكنه كان «من غير قصد ولا تعمل، لكن بطباع القوم عفواً، فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره، حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتثقيف» [1]. فكأن الصنعة قديمة لم تدخل الشعر على أيدى أولئك الشعراء العباسيين، وكل ما صنعه هؤلاء أنهم انتبهوا لعناصر الصنعة فعنوا بها عن قصد . ومعنى أنهم لم يتأثروا (كما يدعى ابن الأثير) بمفهومات فنية طارئة.

وإلى هنا نحسب أن القضية قد عرضت من جميع أطرافها، ويبقى أن نحدد موقفنا من آراء هؤلاء القدامى والمحدثين، الشرقيين والمستشرقين، فيما إذا كانت المؤثرات الخارجية قد قامت بدور ما فى تكييف الأدب والنقد الأدبى عند العرب. وواضح أننا بسبيل خطورة فى تحديد هذا الموقف، ولكننا سنحدده من المادة ذاتها التى عرضناها فى هذا الفصل وفيما مضى من فصول.

وقد سبق أن انتهينا إلى القول بضرورة التفاعل بين النشاط الفكرى والفنى فى العصور المتأخرة، وإن كنا لم نذهب إلى القول بتأثير واحد منهما فى الآخر تأثيراً مباشراً[2]. ورأينا كذلك ظلا لنظرية «المحاكاة» كما نعرفها عند اليونان، وكذلك بعض الأفكار الأفلوطينية والطبيعة، ينتشر فى فهم أبى سليمان - كما يعرضه أبو حيان - للجمال الطبيعى والجمال المصنوع [3]. وقلنا كذلك إن هؤلاء العلماء لم يكونوا يقننون للأدباء، وصحيفة بشر بن المعتمر ليست قوانين للأدب وإنما هى حشد من النصائح التى يسديها الكاتب لمن يشدو صناعة الشعر. ولكن النظرية الجمالية نوقشت بين هؤلاء العلماء واتخذوا

---

(١) ابن رشيق: العمدة ط ، جـ١، ص٨٣

(٢) راجع الباب الثانى، الفصل الأول من هذا الكتاب.

(٣) راجع الباب الثانى، الفصل الأول من هذا الكتاب.

فيها موقفاً يتفق تماماً مع موقف النقاد؛ فقد اتفق الجميع على الجمال الحسى الشكلى، وتمثل هذا الفهم فى إنتاج الأدباء أنفسهم حينما عنوا فى أدبهم بالقيم التعبيرية الشكلية. ومن ثم لا يمكن القول إن التأثير كان مباشراً بين الأفكار المستوردة والاتجاه المحلى. على أنه إن كان هناك تأثير غير مباشر فإنه لا يمكن أن يكون قد حدث إلا فى وقت متأخر؛ فكتاب الشعر لأرسطو لم يترجم إلا فى النصف الأول من القرن الرابع (بين ٣٢٠ - ٣٣٠هـ)(١)، وهى ترجمة أبى بشر متى بن يونس. أما ترجمة ابن رشد فقد جاءت بعد ذلك بقرنين، أى فى القرن السادس الهجرى. وقد سبق أن ذكرنا ما لحق هذه الملخصات من تشويه جاء نتيجة لمحاولة تكييف هذه المادة الأجنبية على الأدب العربى مع هذا الأدب، وكأن التصورات العربية هى التى انتقلت إلى هذه الملخصات لا أنها تأثرت بها. ولكن ربما حدث ذلك التشويه فى المفهومات الكبرى كالكوميدى والتراجيدى اللذين لم يكن لهما رصيد فى هذا الأدب، أما المفهومات الجزئية فإننا نجد تشابهاً كبيراً بينها عند أرسطو وعند العرب، وقد رأينا من يشير إلى أن تمييز العرب بين الاستعارة والتشبيه هو ما نجده عند اليونان ونستطيع أن نضيف هنا من تشابه التناول بين العرب واليونان لبعض المفهومات الأدبية الجزئية للكلام عن التعقيد فى الأسلوب وعن الغموض. وقد كان التعقيد من الخصائص التى عرفت لفن أبى تمام. وكان سبب هذا التعقيد فى شعره استعاراته التى كانت تقوم على علاقات بعيدة (أخدع الدهر). هذا ما عرفه العرب. ويكاد يكون هذا المفهوم هو بعينه ما نقرؤه عند أرسطو فى حديثه عن الأسلوب الملغز riddle والأسلوب غير المفهوم. فالإلغاز والتعقيد يحدثان عندما يتكون الأسلوب من استعارات، أما غير المفهوم فهو الأسلوب الذى يستخدم ألفاظاً غريبة أو نادرة. ويقول أرسطو: «إن حقيقة التعقيد هى التعبير عن حقائق ثابتة مع إنشاء علاقات غير ممكنة بينها. وهذا لا يمكن أن يحدث فى أى نظام لألفاظ عادية، ولكنه من الممكن أن يحدث إذا استخدمت الاستعارة... وأما الأسلوب غير المفهوم فهو الذى يتركب من ألفاظ غريبة (أو نادرة) (٢).

وإذا كان من الذائع أن مشكلة التعقيد قد ثارت من جانب المناهضين لفن أبى تمام

---

(١) انظر إجر Egger نفس المصدر ص ٥٥٦.

(٢) S. H.Butcher Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, With a Critical Text and Translation of the Poetics, P.83

لأنه بذلك يخرج على القواعد التى سميت عمود الشعر، فقد كان طبيعياً أن يشتمل هذا العمود على هاتين القاعدتين: حسن الاستعارة والوضوح. ولكن هل معنى هذا أن مجموعة قواعد عمود الشعر قد أخذت عن أرسطو؟ إن التشابه لا يقتصر على هذين المفهومين، ولا على التفريق بين التشبيه والاستعارة الذى دل عليه جرونباوم، بل نستطيع أن نجد مفهومات أخرى يتضح فيها التشابه بين التناول العربى والتناول الأرسطى. فقد قام أرسطو بدراسة صوتية خفيفة فى بويطيقاه للحروف والمقاطع (وقد يمكن الوقوف معه فى ذلك عند الخفاجى فى كتابه «سر الفصاحة») ثم مال بالحديث على علم العروض. وبعد أن درس عناصر الجملة كالاسم والفعل وغيرها، وعرف كل عنصر تعريفاً يقرب فى كثير من التعريف الذى نجده عند نحاة العرب، وجره ذلك إلى الحديث عن الاستعارة فقسمها أنواعاً بصورة قد نجد لها شبيهاً عند علماء البلاغة العرب، بعد كل ذلك أخذ فى الحديث عن الأسلوب فقال: «إن كمال الأسلوب أن يكون واضحاً دون إسفاف [(1)]»، وهذا مفهوم عام عند البيانيين العرب، ولكن أرسطو حريص – والبيانيون العرب مثله فى هذا الحرص – على أن يتطلب فى الأسلوب فى الوقت نفسه الرفعة .. والسمو. ووقفة عند عمود الشعر العربى تقدم لنا هذا المفهوم. وليس هذا فحسب، بل نجد أرسطو يتكلم فى مسألة وقف عندها العلماء العرب وتشابهت وجهة نظرهم فيها معه، وهى مسألة اختيار الأوزان الشعرية. فأرسطو يربط بين الأوزان والأنواع الأدبية. فإذا كانت هذه الأنواع تقلد الطبيعة فى صورة أو أخرى فإن «الطبيعة ذاتها تحدد اختيار الوزن المناسب [(2)]». والنقاد العرب كانوا يسمون ذلك فى عمود الشعر: تخير لذيذ الوزن. ومحاولة الخليل فى الربط بين بعض الأغراض الشعرية وبعض الأوزان معروفة. وربما كان هذا موضوعاً لدراسة جمالية مستقلة، ولكن الخليل حين يقرر هذه الحقيقية فإنه يصل إليها نتيجة لعملية استقرائية لا نتيجة دراسة فنية لخصائص هذه الأوزان، وعلاقتها بالأنواع أو الأغراض الشعرية التى ارتبطت بها.

وهكذا يمكن أن يكشف البحث عن كثير من أوجه التشابه فى المسائل المثارة وطريقة تناولها بين أرسطو والعلماء العرب. ولكنها مسائل جزئية فى أغلب الأحوال، وقليلا ما تكون المسألة المثارة كلية (الجمال فى الطبيعة والجمال المصنوع). فهل يقضى هذا التشابه فى

---

(١) Buther, op. cit., p.81

(٢) Ibid., p.93

المسائل الجزئية بالقول بتأثير أرسطو فى المفهومات الأدبية الجزئية التى كانت ذائعة بين العرب؟

يبدو أنه من الصعب - حتى الآن على الأقل - القطع بأنه كان لأرسطو دور إيجابى فى توجيه المفهومات النقدية عند العرب، لأن النقد العربى كان يشتق - كما هو الطبيعى من الأدب العربى ذاته، ولم يكن فى يوم من الأيام يتقدمه خطوة ويأخذ بيده إلى طريق جديدة، بل كان - كما قررنا - تابعاً له على الدوام. والقواعد التى رأيناها تتشابه مع ما قال به أرسطو هى قواعد عمود الشعر الذى هو بمثابة التقاليد الفنية الثابتة فى الأدب العربى منذ العصر الجاهلى. ولا يمكن أن يقال إن الشعر الجاهلى فى بنائه وأسلوبه وتقاليده الفنية كان متأثرا بمفهومات أرسطية. وقد سبق أن عرفنا أن الصنعة قديمة فى الشعر العربى، ترجع إلى العصر الجاهلى. كما قرر ابن المعتز واضع علم البديع أن هذا البديع كان معروفاً منذ ذلك العصر، وأن مهمة ابن المعتز كانت هى أن يضع أسماء يحدد بها عناصر هذه الصنعة البديعية. ولذلك رأينا الجاحظ يجهل تماماً مفهوم البديع حين يطلقه على الأمثال، لأنه سابق لابن المعتز. وابن رشيق يحدثنا عن جهل القدماء بأسماء هذه العناصر البديعية التى أطلقها ابن المعتز، كالجناس مثلا [1]؛ فالعجاج فى حديث بينه وبين ابنه رؤبة يسمى الجناس عطف الرجز.

ولم يكن أرسطو وحده هو الذى كتب فى البلاغة والنقد حتى نبحث فى احتمال تأثيره فى البيان العربى، فهناك بلوتارك، «وله كتابان عن نظام الألفاظ Sur L'Arrangement des Mots . وهو موضوع سبق أن عالجه دنيس الهليكارناسى Denys d' Halicar-nasse .. ولكنه لم يبق من هذه الكتب إلا عناوينها[2] ونحن نعرف أن البيان العربى لم يحتفل بمشكلة نقدية احتفاله بمشكلة النظم. ومعروف أن البحث الجمالى لإعجاز القرآن هو الذى جر إلى هذه المشكلة. وظلت نظرية النظم تتطور حتى وجدنا عبدالقاهر الجرجانى يعطيها أهمية خاصة بدراسته النفسية لها وربطها بفكرة المعانى النحوية. والذى يقرأ فى كتاب إجر ما نقله عن كتاب بلوتارك «عن الجليل» يلمس التطابق العام بين فكرة بلوتارك فى نظم الألفاظ وفكرة الجرجانى. يقول إجر «انظر فيما يلى كيف أرجع الآثار القوية للصورة

(١) ابن رشيق «العمدة» جـ١ ص٧

(٢) Egger op cit., p.427

النحوية إلى الحركة الطبيعية للروح التى حركتها العاطفة، إن التقديم والتأخير [1] هو تغيير النظام العادى للكلمات والأفكار. ذلك الذى يشبه الطابع المعبر عن الصراع وعن العاطفة وفى الحق أن الغضب والفزع والسخط والغيرة وكل العواطف الأخرى كذلك (لأنه يوجد كثير منها لا نستطيع أن نحصيه هنا) كلها تخرج النفس عن طورها. وكذلك فإننا بعد أن نضع فكرة نمضى وكأننا نقفز إلى أفكار أخرى، وندخل أشياء أخرى فى الوسط لنعود مرة ثانية إلى الفكرة الأولى، وتغير ألف مرة - تحت إلحاح المعانى المختلفة التى تتجاذبنا بسبب العاطفة - من النظام والتسلسل الطبيعى للكلمات والأفكار، وكذلك لاتستطيع اللغة عند أغلبية الكتاب بالتقديم والتأخير أن تقلد عمل الطبيعة. ويكون الفن كاملا عندما يمتزج بالطبيعة. والطبيعة - بدورها- لا تنجح مطلقا أكثر من نجاحها عندما تتضمن فناً فى خبيئتها...»[2]. ثم يأخذ عبارة ويحللها مبيناً نظام الألفاظ فيها والسبب الذى من أجله تأخرت بعض الألفاظ وتقدم غيرها وكل ذلك قريب جداً من مبحث التقديم والتأخير عند العرب، ويوم يخرج إلى الناس كتاب «المناهج الأدبية» [3] لحازم القرطاجنى سيكون هناك ميدان أوسع ومادة وثيرة لالتماس وجوه جديدة من التشابه بين المشكلات الأدبية التى تنوولت عند اليونان وعند العرب وطريقة تناولها، ولكن هل ترجم كتاب بلوتارك «عن الجليل»؟ (كان ينسب هذا الكتاب للونجين»[4])، وهل قرأ الجرجانى هذه الترجمة حتى نقول بتأثره فى فكرته فى النظم والمعانى النحوية بمفهومات خارجية منقولة؟

مايزال البحث فى هذه المسألة يحتاج إلى عمل كثير ومادة أوفر، وقد حاولنا فيما مضى أن نقدم قدراً من المسائل التى يمكن أن يبحث فيها عن مؤثرات خارجية. وتظل الحقيقة بعد كل بحث أن الميدان الأدبى لم يتأثر فى جوهرياته عند العرب بمؤثرات خارجية؛ فكل الاعتبارات الخاصة ببناء القصيدة، والتقاليد الفنية التى تلخص لنا قواعد الصناعة الأدبية، كلها نابعة من طبيعة الأدب القديم الذى لم نجد باحثاً واحداً يحاول أن يبحث عن إمكان وجود مؤثرات خارجية أثرت فيه (عدا جرونباوم فى مسألة الأوزان)، أما عناصر

---

(١) Hyperbate

(٢) Egger op cit pp.434-5

(٣) كتاب ثمين مخطوط فى مجلد كبير بدار الكتب

(٤) صحح هذا الوضع فوشيه Vaucher سنة ١٩٥٤ راجع إجر Egger ص٤٢٦

الصناعة أو أدواتها فقد بدأت تأخذ أسماء بعينها رغبة من البيانيين فى حصر هذه الأدوات رغم كثرتها. وكثيراً ما اختلف هؤلاء البيانيون حول الاسم الذى يطلقونه على أداة من هذه الأدوات (الطباق والأنواع الداخلة تحت الجناس وغيرها) والاختلاف فى الاسم معناه أنهم هم الذين كانوا يخترعون هذه الأسماء. وابن المعتز واضع علم البديع يؤكد هذه الفكرة حين يقرر أنه وضع أسماء للعناصر القديمة التى عرفت فى صناعة الشعر منذ العصر الجاهلى ولم تكن لها أسماء بل كانت تمارس ممارسة عملية. فكل ما حدث إذن هو أن الممارسة العملية القديمة قد وصفت عند البيانيين، واستلزم هذا الوصف اصطلاحات يمكن أن تسهل تداول الأفكار بين من لا يمارسون صناعة الشعر ممارسة عملية، فظهرت بذلك كل الاصطلاحات البيانية التى تساعد النقاد من جهة على الحكم على الأعمال الأدبية، كما تساعد معلمى الأدب على تفهيم التلاميذ عناصر الصناعة من جهة أخرى. فالتشابه الذى نجده إذن بين تناول الجزئيات عند اليونان وعند العرب لا يقطع بتأثير المفهومات الأدبية الجزئية اليونانية فى العربية، فقد يكون التشابه نتيجة للتطور الطبيعى فى الفكرة النقدية الواحدة عند اليونان وعند العرب.

ومن كل مامضى يتضح أننا أميل إلى القول بأن المؤثرات الخارجية لم يكن لها دور إيجابى واضح فى ميدان الأدب العربى، وبالتالى فى ميدان النقد، بخاصة فى المشكلات الكبرى الجوهرية الخاصة بهذا الأدب والنقد، ولكن هذا لا ينفى أن تكون هناك آثار غير مباشرة فى بعض المشكلات الجزئية التى وقف عندها البيانيون يوم حاولوا حصر الأنواع والعناصر الفنية . تبدأ مظاهر ذلك عند قدامة بن جعفر، ثم تفتر فى القرن الرابع، ثم تعود للظهور حتى تتسلمها المدرسة الفلسفية. مدرسة السكاكى فيما بعد، فإذا بنا نجد أنفسنا أمام علم هائل من العلوم العربية ، ولكنه لم يكن علماً يصلح للتفاعل مع الحياة .

الفصل الثانى

المجتمع واللغة

١ - المجتمع

«إن عادات كل شعب تقدم فى

كل بلد ذوقا خاصا» فولتير

تقدمة :

ليس غريباً أن نلجأ إلى المجتمع نبحث فيه عن كل ما يستطيع أن يمدنا به من تفسيرات لأوضاع وظواهر فنية بخاصة فى الفن القولى الذى يستخدم اللغة أداة للتعبير . ومعروف أن اللغة ظاهرة اجتماعية من الطراز الأول، وأن النشاط اللغوى يتوازى دائماً مع النشاط الاجتماعى، فالمجتمع بشتى ألوان النشاط فيه يترك كثيراً من الانطباعات التى يمكن تمثلها فى النشاط الفنى كذلك . وإذا كان من المقرر أن المجتمعات فى تطور دائم، لا يكاد يستقر مجتمع على وضع فترة طويلة من الزمن، فكذلك يكون الشأن فيما يختص بالنشاط الفنى؛ لا يتصور أن تستقر الأوضاع فيه إلا بمقدار ما تستقر الأوضاع الاجتماعية . (حين نذكر الأوضاع الاجتماعية نقصد إلى كل مكونات المجتمع من عادات وأخلاق وديانة وثقافة وسياسة واقتصاد .... إلخ) . وليس من الصدفة أن نجد الثورات دائماً وفترات الاضطراب والقلق والهزات السياسية والاقتصادية تصحبها اعتبارات جديدة فى ميدان الفنون تشيع فيها الحركة والازدهار .

والفنان على صلة دائمة بمجتمعه، يقدم إليه ما يتساوق مع حاجته، سواء رضى عنه المجتمع أول الأمر أو واجهه بصرامة . وخضوع الشاعر لمجتمعه حقيقة لمسها أكبر الشعراء أنفسهم، فعرفوا أنهم لاشئ بدون المجتمع .

يقول جوته فى بعض شعره :

«ماذا أكون بدونك

ياصديقى الشعب»[١] .

---

(١) L. L. Schücking: The Sociology of Literary Taste, p.39

وفى خطاب من الشاعر جورج مردث G. Meredith إلى أحد أصدقائه يكتب مردث أنه علق كل شعره فى مسمار . ويقول : «والحق أننى مادمت خادماً للشعب فإنه يجب على أن أنتظر حتى يأذن سيدى قبل أن آخذ فى الغناء بنشاط[1]» . ولكن هل معنى هذا أن المجتمع هو الذى يفرض على الفنان اللون الذى يرتاح إليه، ومن ثم تكون الاعتبارات الفنية مصدرها المجتمع لا الفنان؟ لو صح هذا لما كان للفنان دور إيجابى فى المجتمع، لأنه يربط نفسه دائماً بالاعتبارات السائدة فى هذا المجتمع. وصحيح أن هذا الربط وحده سيكفل تطور هذا الفن ؛ لأن المجتمع لابد أن يتطور، فيتطور الفن بتطوره. ولكن ألا يمكن أن تكون هذه القضية معكوسة، فتكون مهمة الفن هى التطور بالحياة، هى الإمداد الدائب لعوامل التطور المستمرة فى المجتمع ؟

والقضية وعكسها يصوران موقفين متعارضين فى تصور علاقة الفن بالمجتمع؛ ذلك أن القضية تجعل المجتمع هو مصدر الاعتبارات الفنية؛ يفرضها على الفنان، ويأخذ بها فى نقده، والعكس يجعل من الفنان شخصاً له كيانه وله فرديته، وهو مصدر كل الاعتبارات الفنية لأنه هو الذى يبتكر دائماً ويشق الطريق .

ولكن يبدو أن أحد الموقفين ليس موفقاً على طول الخط؛ لأننا لانستطيع أن ننكر تأثر الفنان بمجتمعه . ويبدو أن العمل الفنى - كل عمل فنى أصيل ناجح فى المجتمع - يجمع بين الطرفين، فهو «يتألف من نوعين من القيم، وهى جوهرية فى ذاتها، ولكنها متفرقة فى مجموع الأثر. فمن ناحية نلاحظ القيم الموضوعية، وهى التى لاعلاقة لها بإرادة الفنان، بل بمقتضيات العصر والتزامات الحياة، ومن ناحية أخرى نجد القيم الذاتية البحت، وهى التى تتصل أوثق الاتصال بالفرد نفسه»[2] . فالعمل الفنى الواحد ينقل إلينا دائماً قيماً اجتماعية هى تلك التى تتصل بالاعتبارات الفنية من وجهة نظر المجتمع، كما ينقل إلينا قيما فردية خاصة بوجهة نظر الفنان ذاته . بعبارة أخرى نستطيع أن نقول إن هناك مايشبه التقاليد الفنية العامة فى كل مجتمع من المجتمعات . ومن خلال هذه التقاليد وفى أثنائها تبرز شخصية الفنان بما هو فرد متميز النظرة، ممتاز الخبرة . وليس للفنان أن

---

(١) المرجع السابق، ص٤ .

(٢) هيلديه زالوشر: البناء الاجتماعى والتعبير الفنى، *مجلة الكاتب المصرى*، مجلد ٨ عدد ٣١، إبريل سنة١٩٤٨، ص٤٠٢ .

يمس هذه التقاليد فيفقد عمله قيمته الاجتماعية . لأن تطور التقاليد رهن دائماً بتطور المجتمع ذاته

ولا أحسبني هنا بسبيل دراسة مفصلة لموضوع العلاقة بين الفن والمجتمع، فقد شغل هذا الموضوع كتباً كاملة عند أمثال دلاكروا ولالو وهربارت ريد، ولكن مهمتنا هنا هي في أساسها محاولة لتفسير بعض الظواهر الفنية التي سادت في الأدب العربي واتخذت أساساً لنقده، على أساس من أوضاع المجتمع العربي وظروفه العامة .

وقد تبين لنا هنا أن دراسة المجتمع لاتقدم لنا تفسيراً كاملا لكل الظواهر الفنية التي تصادفنا في مجتمع من المجتمعات . لأن قدراً من هذه الظواهر مرجعه في العادة إلى الفنان ذاته، وتفسيره لا يأتي إلا من دراسة خاصة للفنانين أنفسهم من حيث هم أفراد لهم مميزاتهم . وإذن فدراسة المجتمع العربي مثلا يمكن أن تفسر لنا قدراً من الظواهر الفنية، تلك التي كانت بمثابة التقاليد العامة التي كانت مفروضة من جانب المجتمع على كل أديب أو شاعر، والتي كان يحاسب عليها حساباً عسيراً .

وينبغي أن نذكر هنا أن المجتمع العربي لم يقف ليحاسب الشاعر على الجديد الذي أضافه إلى مجموعة الخبرات النفسية السابقة، وعن أهمية هذا الذي أضافه بالنسبة لحياة الجماعة الروحية، ومدى مافيه من عمق، ولم يسأله عن أي غاية نفعية، أخلاقية أو غير أخلاقية. ولكنه كان يكتفي دائماً بالمتعة الخالصة . فلم ينظر المجتمع العربي، حين نظر في الشعر، أي نظرة تطورية، ولكنه كان ينظر في الأغلب الأعم نظرة فنية صرفاً . كانت نظرته مرتبطة بالاعتبارات والتقاليد الفنية الشكلية . فهذه الاعتبارات والتقاليد هي التي أثرت في الأدب العربي، وكان الخروج عليها بمثابة الخروج على أوضاع المجتمع ذاته ، ومن ثم كانت أساساً من أسس النقد العربي .

بيد أن هناك مشكلتين تتفرعان من قضية كبرى هي أننا تحدثنا دائماً عن الأسس الجمالية في النقد العربي دون أن نحدد عصراً بذاته كما هو المألوف في دراستنا الأدبية؛ فقد نتج عن ذلك : (أولا) أن عدم تحديد عصر بذاته معناه أننا سنعاصر المجتمع العربي منذ العصر الجاهلي، ونتابعه في تطوره بعد الإسلام ولاشك أن المجتمع العربي قد تطور تطوراً ملحوظا في ذلك العصر والعصور الإسلامية وهذا يكفي لأن يخلق صعوبة تحول

فيما يبدو دون دراستنا، وهى أننا قد لانجد تقاليد ثابتة ، واعتبارات فنية عامة، يأخذ بها المجتمع الشعراء، ويأخذ الشعراء بها أنفسهم، على أساس أن التقاليد والاعتبارات الفنية تتطور كما رأينا - بتطور المجتمع. فإذا كان المجتمع العربى قد تطور فى هذه العصور فلابد أن تكون تلك التقاليد والاعتبارات قد تطورت. (ثانياً) أن الأدب العربى لم يقتصر بعد الإسلام على شبه الجزيرة العربية. بل امتد إلى بلدان الشرق والغرب، فدخل بذلك فى مجتمعات مختلفة فى جميع مكوناتها، واختلاف هذه المجتمعات يقتضى أن يكون بينها اختلاف فى الاعتبارات والتقاليد الفنية الخاصة بكل مجتمع. بعبارة أخرى لابد أن يكون الطابع الفنى لهذه المجتمعات مختلفاً. وعندئذ تنشأ الصعوبة من عدم تحديدنا دراسة الأسس الجمالية فى النقد العربى فى مجتمع عربى بذاته.

ولكن يبدو أن هاتين الصعوبتين وهميتان، لأننا نستطيع فى كثير من الاطمئنان أن نتحدث عن الأسس الجمالية فى النقد العربى دون تحديد عصر أو مجتمع، لسببين على الأقل: (الأول) أننا لا نجد ظاهرة فنية كانت تشيع فى الشعر الجاهلى - أى فى شبه الجزيرة قبل الإسلام - قد كفت عن الاستمرار فى الشعر الإسلامى فى عصوره المختلفة وكذلك لا نكاد نجد ظاهرة فنية في هذه العصور لم يكن لها أساس فى الشعر القديم. وقواعد الشعر (عمود الشعر) التى حددت فى العصر العباسى كانت مشتقة من الشعر القديم ذاته. (الثانى) أن مادة النقد الأدبى، سواء منها الشعبى والنقد العلمى (المنهجى الذى ألفت فيه كتب) فى كل عصور الأدب ومجتمعاته ليست بالضخامة التى نتخيلها. وقد قررنا من قبل هذه الحقيقة، وهى أن الأحكام النقدية كانت تتكرر على الألسنة دائما، ولا غرابة مطلقاً فى أن نجد لأبى عمرو بن العلاء حكما فى شاعر أو شعر ما يأخذه ابن رشيق فى القرن الخامس أو غيره لنفسه. والكتب التى ألفت فى النقد ليست بمنجاة من هذه الظاهرة ؛ فقد كان مؤلفو هذه الكتب ينتهبون سابقيهم انتهاباً، فإذا بنا نقرأ فى هذه الكتب مادة متكررة دائماً. وضربنا مثلا لذلك كتاب «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر . فلم يأت بعده مؤلف لم ينقل عنه إلا فى النادر. وقد عنى النقاد بالسرقات الشعرية، يحصونها ويتتبعونها ويفردون لها باباً فى كتبهم، ولم يعنوا بالسرقات النقدية. وحتى باب السرقات الشعرية كان بابا منتهيا بينهم. وهذا طبيعى، لأنه يوم تحدد السرقات في كتاب ما يكون من الضرورى أن تتكرر هذه المادة فى الكتب التالية التى ستفرد بابا للسرقات ويطول بب

الوقوف كثيراً إذا نحن حاولنا إحصاء ما نسميه «السرقات النقدية»، ولكننا نستطيع أن نعود إلى تقرير حقيقة أننا نستطيع أن نكتفي لتصور النقد الأدبي كله عند العرب ببضعة كتب تحصى على أصابع اليد

معنى كل هذا أننا لا نكاد نواجه أي صعوبة حين نبحث بخاصة عن الأسس العامة التي تتمثل في النقد العربي دون تحديد لعصر أو مجتمع بذاته. ومع ذلك فسنفرد مكاناً فيما يلي لإلقاء نظرة على بعض المجتمعات الإسلامية، لنتبين إلى أي حد كانت هذه المجتمعات تختلف في نظرتها إلى الأدب، وما إذا كان هذا الاختلاف يمس جوهريات الفن الأدبي وتقاليده الراسخة.

١- والبحث عما يمكن أن يكون للمجتمع العربي بصفة عامة من أثر شيوع بعض الظواهر الفنية إنما يتصل بالشكل. فالتقاليد التي يفرضها المجتمع تقاليد لا تنفذ إلى روح الأدب ، بل تقف منه عند مظهره الخارجي، وهي إذا اتصلت بداخله لم تتصل به لتبعث فيه حيوية جديدة ونشاطاً جديداً، بل لتضع له أساساً روحياً مثالياً ما يلبث أن يصير إلى الجمود والبرود وهذا الأساس نستطيع أن نستكشفه منذ العصر الجاهلي، حين كان حياً متفاعلا مع المجتمع البدوي، ثم بعد ذلك، بعد الإسلام، حين أصبح تقليداً جامداً لا حياة فيه. لنأخذ توضيحاً لذلك المثل الأعلى الأخلاقي منذ العصر الجاهلي، وأثر هذا المثل الأعلى في تكييف بعض تقاليد القصيدة العربية حتى بعد الإسلام. فالبدوي «مثله الأعلى في الأخلاق تركز فيما سماه (المروءة)؛ تغنى بها في شعره وأدبه ومن الصعب أن نحدها حداً دقيقاً، ولكن يصح أن نقول : إنها تعتمد على الشجاعة والكرم[1]».

هذ المثل الأعلى – المروءة – الذي نبع من بطن الصحراء، وأخذ البدوي نفسه به أخذاً، فكانت الشجاعة وكان الكرم ألزم ما يلزمه في مجتمعه البدوي وبيئته الصحراوية، قد تجمد ليكون هو الرصيد الخلقي لقصيدة المدح العربية، لا في العصر الجاهلي وحده بل في كل عصور الأدب العربي. المروءة – أو الشجاعة والكرم – هي المادة الأخلاقية التي استمد منها شعر المدح وهو كثير ضخم - في الأدب العربي. ولا نكاد نجد شاعراً لا يتخذ المروءة أساساً لمدحته، فأصبحت بذلك تقليداً عاماً كل ممدوح لابد أن يتمثل فيه هذا المثل

---

(١) أحمد أمين فجر الإسلام ط٥ ص ١

الأعلى الشجاعة والكرم. وطبيعى أن يكون الهجاء سلباً لهذا المثل من المهجو، والرثاء هو إثبات هذا المثل للمتوفى، مع صرف الفعل إلى الماضى، كما قالوا. وقد سبق أن وقفنا عند النسيب ورأينا أن الشاعر الجاهلى لم ينظر - حين شبب - إلى محبوبته، بل تمثل فيها المثل الأعلى الحسى للمرأة، فكانت كل محبوبة صورة لهذا المثال، تماماً كما كان كل ممدوح صورة لمثال المروءة.

هذه المثل التى انفعل بها الشاعر الجاهلى هى بعينها التى نصادفها عند الشعراء فيما بعد؛ لم تتغير بمضى الزمن، ولا باختلاف المجتمعات. وثبات هذه المثل وتكرارها أفقدها حيويتها ووقعها الذى كان الشاعر الجاهلى ينفعل به، وانتقل الأمر إلى الآلية التى تفقد كل حيوية وجمال. وتوفيراً لهذا الجمال اضطر الشاعر إلى أن ينسج لهذا المثال أو ذاك أحسن ثوب، وأن يعرضه فى أحسن معرض كما كانوا يقولون. ومن هنا كان التحول من الجوهر، من المحتوى الفنى فى الشعر، إلى العرض، إلى الشكل.

هذا هو أول تفسير يمكن أن يكون صدى للبيئة الاجتماعية الجاهلية ومثلها السائدة: الانصراف عن المحتوى والاهتمام بالشكل؛ لأن مادة هذا المحتوى واحدة، فإذا هى تكررت فى صورة واحدة أصبحت مملة. ولذلك كان من أخطر أنواع السرقات التى عددها النقاد هى سرقة المعنى واللفظ جميعاً؛ فهذا أبشع السرقة. أما إذا أخذ المعنى وكسى اللفظ الجديد فهذا عندهم مقبول؛ لأن المعانى استنفدت من قبل، ومهمة الشاعر هى أن يعيد عرضها ولكن بصور جديدة. الشجاعة والكرم معنيان قال فيهما الشاعر الجاهلى ولابد أن يقول فيهما الشاعر الإسلامى. وعندئذ لم يكن أمامه سوى أن يبتكر لهما صورة لفظية جديدة لم يعرضا فيها من قبل. ومن هنا ينصرف النشاط الفنى كله إلى تحسين الصورة وتجويدها، ويعنى النقد بهذه الصورة، يحللها ويدرس عناصر الجمال فيها على النحو الذى رأيناه فى الباب السابق.

المعانى أصبحت مبتذلة ملقاة فى الطريق كما قالوا، يعرفها كل إنسان، وهل هناك من لا يعرف الشجاعة والكرم؟ ولكن المعوَّل على الصورة التى يستطيع أن يصور فيها هذا المعنى. وقد ترتب على ذلك أن أصبح النظر إلى مادة العمل الأدبى أو الفنى بصفة عامة مسألة ثانوية جداً، ووجد النقاد فى أيديهم الحجة القوية دائماً، والمثل الحسى الواقع،

ورأينا – من قبل – قدامة بن جعفر يفرق بين النجارة والخشب، فنوع الخشب فى ذاته لاقيمة له ولكن القيمة فى النجارة، فى الصنعة التى تتناول هذا الخشب فتعطيه صورة. فالصورة الجميلة تجعل من أى خشب عملا فنياً رائعاً. والخشب فى متناول الجميع، ولكن اليد الصناع هى التى تستطيع أن تخرج منه عملا جميلا. ولا يعيب هذا الجمال أن يكون الخشب فى ذاته من نوع غير جيد أو رديئاً كما يقول قدامة.

فالمادة قد تكون رديئة وقد تكون جيدة، لتكن ما تكون، إذا كانت معروضة فى صورة جميلة.

هذا المبدأ الذى كان شائعاً عند النقاد والشعراء على السواء لم يترك فرصة كبيرة للنقد الأخلاقى أو المنفعى أو التعليمى أو الاجتماعى بصفة عامة أن يظهر ويحتل مكاناً بارزاً فى النقد العربى كما رأينا من قبل. والعناية بالصورة، بالنجارة، بالصنعة، تلك العناية التى عرفناها منذ الشعر الجاهلى، أصبحت أمراً لا فكاك منه بالنسبة للشعراء التالين، لأنهم كانوا – متأثرين بالمثل البدوية القديمة – يكررون القول فى نفس المعانى والأغراض التى قال فيها سابقوهم، فكان لابد لهم أن يجددوا فقط فى صورة هذه المعانى حتى لا يكرروا سابقيهم. فإذا وجدنا الصنعة تتزايد فى الشعر العربى ويتزايد اهتمام الشعراء والنقاد بها يوما بعد يوم فإن ذلك يكون طبيعياً، على أساس أن الحاجة الدائمة إلى تجديد الشكل وإدخال التحسين عليه كان يستدعى مضاعفة الاهتمام بعناصر الصنعة.

وهكذا تتبين لنا نتائج التمسك بالمثل الجاهلية، فإذا بهذه المثل تكون سبباً قوياً فى نهضة الصنعة وتزايد الاحتفال بها.

٢– وإذا نحن رجعنا إلى الحياة الاجتماعية عند العرب فى العصر الجاهلى وجدنا النظام القبلى هو السائد؛ فالقبيلة هى الوحدة التى انبنى عليها كل نظامهم الاجتماعى»[١]. ومن ثم نجد وحدات كثيرة متفرقة، وكل وحدة قائمة بذاتها. وأفراد كل قبيلة متعاونون متماسكون:

لا يسألون أخاهم حين يندبهم فى النائبات على ما قال برهانا

---

(١) أحمد أمين: فجر الإسلام ط٥ ص٣.

فهم كالعناصر المتشابكة فى الوحدة العضوية الحية. وأفراد القبيلة كذلك تسودهم ديمقراطية عجيبة تجعل لكل منهم قيمته فى هذه البنية الحية. فالمجتمع البدوى كله عبارة عن مجموعة من القبائل أو الوحدات المستقلة. وكل وحدة عبارة عن مجموعة من الأفراد المتعاونين المتفاعلين. هل يمكن أن نلمس ظلا لهذا النظام الاجتماعى فى عملهم الفنى؟ سبقنا إلى ذلك - ولكن فى ميدان العمارة الإسلامية - هيلديه زولوشر فى محاولتها تفسير الظاهرة السائدة فى بناء الجامع العربى؛ فهى ترى أن «الفكرة البنائية فى الجامع العربى تعبر أحسن تعبير عن النظام الاجتماعى لشعب مازال على حالة البداوة، وما برح محتفظاً بروح البداوة. وفكرة العربى فى الزمن والفضاء والحياة، تتصل اتصالا بعيداً بحياة الحرية التى لا يحدها حد، وبذلك الفضاء الشاسع المترامى الأطراف. هل حياة القبيلة أثر من آثار البداوة؟ وهل البداوة نفسها تتأثر بالفضاء والزمن اللذين لا حدود لهما؟ وعلى أية حال يمثل الجامع العربى أصدق التمثيل روح القبيلة؛ فنجد عدداً من الأعمدة لا نهاية لها، تمتد فى مختلف الجهات، متساوية الأبعاد، ليس لها مركز ظاهر، اللهم إلا القبلة التى تعين مكان الإمام فى الصلاة. ولا يوجد أى عنصر يفسد اتساق تلك الأعمدة المتساوية المتشابهة التى تنم على قيمة الفرد فى القبيلة»[1].

ولا شك أننا نستطيع الآن أن نقول بالمثل: إن الفكرة البنائية فى القصيدة العربية تعبر أحسن تعبير عن ذلك النظام الاجتماعى القبلى الذى كانت حياة العرب مرتبطة به. فالوحدة التى تمثلها القبيلة تتمثل لنا فى البيت من الشعر. فإذا كان المجتمع كله عدداً هائلا من القبائل المستقلة فى كل شئونها والتى لا يربطها بغيرها إلا الدم، فكذلك الشأن فى القصيدة العربية، فهى - كما رأيناها - مجموعة من الوحدات (الأبيات) المستقلة بذاتها، التى لا يربطها بغيرها إلا القافية، والوحدة المستقلة فى القصيدة (البيت) تتكون من مجموعة من العناصر المتشابكة المتعاونة التى تعمل جميعها فى تفاعل وانسجام داخل إطار هذه الوحدة، تماماً كما يعيش أفراد القبيلة الواحدة داخل قبيلتهم. وإذا كانت القبيلة هى الوحدة المتكررة فى المجتمع البدوى، فكذلك كان البيت هو الوحدة المتكررة فى القصيدة.

---

(١) زولوشر: البناء الفنى، مجلة الكاتب المصرى، مجلد ٨ عدد ٣١ ص٤٠٨.

وهكذا يمكن أن يقدم لنا نظام الحياة الاجتماعية عند العرب فى العصر الجاهلى تفسيراً لنظام القصيدة، أو بلفظ أدق لطريقة بنائها. فإذا به يفسر لنا ظاهرتى الوحدة والتكرار، وما يتبعهما من إحساس بالمساواة بين العناصر أو الأفراد، أو بين هذه الوحدات المتكررة. يلتقى فى هذا التفسير دراسة الظواهر الفنية الجوهرية فى العمارة العربية والشعر العربى على سواء.

وقد تغير نظام الحكم بعد مجئ الإسلام، فأصبحت هناك حكومة عامة مركزية ترد إليها كل قضايا الدولة، وتفصل فى كل مشكلاتها، فهل صحب هذا التغير تغير مواز فى طريقة بناء القصيدة؟ هل انصرف الشعراء عن بناء الوحدات المستقلة إلى بناء الكل العضوى المتماسك المتفاعل؟ هل انتقلوا من تناول الفكرة الجزئية إلى الفكرة الكلية المدروسة؟ لم يحدث شئ من ذلك، ولم يدخل أى اعتبار جديد خاصاً بالطريقة القديمة فى البناء. وحين حدثتنا زولوشر عن بناء الجامع العربى لم تكن بطبيعة الحال تحدثنا عن جامع وجد فى العصر الجاهلى؛ فالجامع العربى مرتبط بالإسلام ولا شك. ومع ذلك فقد وجدنا أسلوب البناء فى هذا الجامع يأتلف تماماً وروح القبيلة البدوية. ولا يختلف الجامع فى مصر عنه فى الشام أو العراق فى هذه الظواهر البنائية الجوهرية.

معنى هذا أن روح القبيلة ظلت مسيطرة على العرب حتى بعد الإسلام والفتوحات، رغم تغير نظام الحكم وتركزه فى حكومة واحدة. ولذلك كان طبيعياً أن تستمر الظواهر الفنية البنائية للقصيدة العربية كما هى دون أى تغير، رغم اختلاف العصور والبيئات الاجتماعية، كما كان طبيعياً أن تتمثل نفس هذه الظواهر البنائية فى الجامع العربى.

وإذا كانت طبيعة المجتمع البدوى وروح القبيلة واضحة فى طريقة البناء الفنى للعمارة والشعر فإن بعض الباحثين يعزو عدم ظهور الشعر الملحمى عند العرب إلى «حياة العربى بمظاهرها المختلفة»[1]. ويذهب الدكتور أحمد ضيف إلى أنه «من أسباب عدم وجود الشعر القصصى عند العرب عدم نظر العربى فى الاجتماع نظرة عامة، لأن العربى كان يهتم بنفسه وبفوائده الشخصية»[2] فكأن فكرتهم وطريقتهم البنائية لم تكن تساعد على نشأة هذا اللون من النشاط الفنى. وقد سبق أن رأينا تفسيراً آخر لهذه المسألة عند دراستنا للجنس، وهو تفسير يتكامل مع هذا التفسير.

(١) Huart, Cl.. Littérature Arabe, paris, Librairie Armand Colin.1902, p.4.

(٢) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ط١ ص٤٧

وهكذا يمكن أن يفسر بناء المجتمع البدوى طائفة من الظواهر الفنية البنائية التى سادت فى الشعر والعمارة العربية قبل الإسلام وبعده، وفى شبه الجزيرة وخارجها، كما يلقى لنا الضوء على بعض المسائل المتعلقة بالقدرات الفنية الخاصة بألوان بذاتها من الإنتاج الفنى كالشعر الملحمى والشعر القصصى اللذين لم ينهضا فى الأدب العربى بصفة عامة.

٣- على أننا إذا قلنا إن المجتمع العربى قد تغير بعد الإسلام عنه قبله فإننا لن نعدم أن نجد ظلا لهذا التغير فى الشعر ذاته. ولكننا نسارع إلى أن ننبه أن هذا التغير لم يمس بنية القصيدة والطريقة المتبعة فيها، كما أنه لا يتناول أى مبدأ فنى قديم. ذلك أن فكرة «الطبقات» تدخل إلى الميدان فتدخل معها بعض الاعتبارات التى كانت كثيراً ما تتخذ أساساً للحكم على الشاعر. فقد رأينا أن درجات المدح كانت تتسق بحسب درجات الممدوحين وطبقاتهم التى ينتمون إليها، كل طبقة لها صفات بذاتها، ومهمة الشاعر أن يصف كل رجل من رجالها بهذه الصفات الخاصة. وهذا معناه أن فكرة الطبقات فى المجتمع الإسلامى كانت معروفة، وتمثلت فيه هذه الطبقية كما تمثلت العنصرية أو ما سميت بالشعوبية. وطبيعى أن هذه الطبقية لم تعرف فى العصر الجاهلى ولا فى صدر الإسلام. ولذلك كان التعسف واضحاً فى محاولة إرجاع نشأة هذه الفكرة ودخولها الميدان الأدبى بصفة خاصة، إلى عمر بن الخطاب حين قال عن زهير إنه لا يمدح الرجل إلا بما فيه، فتطوروا من هذا القول الذى يستهدف الصدق فى العمل الفنى إلى القول بالصفات الخاصة بكل طبقة، لأن كل رجل فى المجتمع العربى الجديد كان ينتمى إلى طبقة ما أو عنصر ما.

وهكذا ينشأ مبدأ جديد فى ظل النظام الطبقى يكون أساساً للحكم على الشاعر بالنجاح أو الفشل فى مدح الممدوح بما ينبغى لمن هو فى طبقته، كما تنشأ عند النقاد فكرة ترتيب الشعراء أنفسهم ترتيباً طبقياً. وقد رأينا من قبل كيف أن هذا الترتيب لم يكن نتيجة لدراسة القيم الفنية فى شعر الشاعر بل كثيراً ما تدخلت فيه عوامل اجتماعية مرتبطة كذلك بفكرة الطبقات ذاتها، فكان طبيعياً أن يكون شاعر البلاط الذى يشبه أن يكون موظفاً فيه مكانه فى الطبقة الأولى، فيكتسب شعره بذلك قيمة من قيمة الممدوح ومكانته. و «أمير الشعراء» شوقى فى العصر الحديث هو من مخلفات هذه النظرية.

وقد كان الخلفاء والأمراء وكبار القواد ورجال العلم يتعاطون إنشاء الشعر. وطبيعى أن شعرهم بالقياس إلى الشعراء المحترفين لم يكن شيئا له قيمة. ولكن هؤلاء كانوا يمثلون أعلى طبقات الأمة وأشرفها، فكان ذلك وحده سبباً كافياً لرواية هذا الشعر وشهرته، ويقال بجانب ذلك: إن هذا الشعر شريف بصاحبه.

وهكذا اتخذت الطبقية أساساً للحكم على الشعر وتقدير الشاعر، ولعله لم يوح بها فى ميدان الدراسة الأدبية إلا صورة المجتمع العربى الذى اتضحت فيه الطبقية والعنصرية بعد صدر الإسلام. ولكن ينبغى أن نذكر أن هذه الصورة الجديدة لم تتدخل فى جوهريات القصيدة العربية من حيث صورتها العامة.

وبجانب هذه الطبقية الاجتماعية وجدت طبقية فكرية. فكان المجتمع – كما عرفنا – طبقتين فكريتين: طبقة الشعب أو العامة، والطبقة الأرستقراطية. وكان لهذه الطبقية الفكرية آثرها فى تنمية بعض الظواهر الأدبية نتيجة للصراع الحاد بين هاتين الطبقتين، وقد كان للغة العربية دور خطير فى هذا الصراع، فقد أصبحت فى موقف حرج – كما يذهب الدكتور عبدالقادر القط – بعد أن دخل فيها كثير من الأجانب، وكثر فيها اللحن حتى على ألسنة الفقهاء المحدثين، وظهرت فيه العامية لغة حديث ولغة إنتاج أدبى، تتمثل فى الأنواع الأدبية المختلفة التى ظهرت فى الشعر خاصة فى ذلك العصر، كالزجل والقوما وكان وكان وغيرها، بحيث أصبح المجتمع من حيث علاقته باللغة العربية ينقسم إلى طبقة العامة وطبقة الخاصة. وتحاول هذه الطبقة الأخيرة التمسك بالعربية الفصحى من حيث هى ميراث المجد العربى القديم، ولغة الآباء والأجداد، ومن حيث هى تميزهم عن غيرهم من العامة. وكان المفروض أن الشعراء يمثلون فى المجتمع هذه الطبقة المثقفة الممتازة؛ فلم يكن لهم مناص لذلك من أن يخضعوا للتقاليد الفنية التى سبقوا إليها فى نظام القصيدة وإطارها العام. «وفى خلال هذا الإطار الجامد كان الطريق الوحيد المفتوح أمام الابتكار هو: (١) التعديل من المعنى المألوف، (٢) أو إبداع معنى جديد، (٣) أو اللجوء إلى اللعب بالألفاظ. فأما الطريقة الأولى فقد خلقت مشكلة السرقة، وأما الثانية فقد جرت إلى صور التعبير المقتسرة، والثالثة إلى الغموض»(١) . وينقل الدكتور عبدالقادر القط عن الموازنة للآمدى أن

---

(١) Elkot A.: Arab Conception of Poetry, p.61.

الغموض الذى كان فى أسلوب أبى تمام مرجعه فى الغالب إلى رغبته الملحة فى تقليد لغة البدو. ولا شك أن أبا تمام كان يخالجه كثير من الزهو عندما يقال له لم لا تقول ما يفهم، فيتبخبخ ويقول لمعترضه: لم لا تفهم ما يقال؟. وهذه العبارة المتناقلة تصور لنا فى وضوح ذلك الصراع الخفى الحاد بين طبقة تريد أن تثبت لنفسها شيئاً من الرفعة والسمو بأن تحتضن المأثور القديم وتتمسك بأهدابه وتتكلف فى ذلك المشاق الشاقة، وطبقة لا تهتم بذلك المأثور وتجده يكلف صاحبه مشقة دون جدوى، فتنزع إلى البساطة والوضوح فيما تنتج أو فيما تتقبل من إنتاج. ومن هنا نشأ ما سمى بالذوق العام والذوق الخاص. وقد اضطر الخاصة إلى أن يكسبوا أعمالهم صفة الأهمية بأن يضفوا عليها طابع الغموض، وذلك بأن يفرطوا فى استخدام الصور الغريبة من الاستعارات، وأن يكثروا من عناصر الصنعة. ولذلك سمى مذهبهم بمذهب الغلو». وكان على الشاعر أن يحدد موقفه دائماً بالنسبة للعامة والخاصة، ورغم هذا الصراع العنيف فقد ظلت صور الشعر القديم تمثل أرقى الشعر، وظل حفظ المأثور القديم من هذا الشعر ضرورياً ولازماً لكل من يريد تعاطى هذه الصنعة. ولا تكاد كتب النقد والبلاغة تحفل بتلك الأنواع الأدبية الشعبية التى خرجت باللغة العربية من حدود السهولة والبساطة إلى العامية. ولذلك ظل الأدب الراقى هو الذى يستخدم اللغة العربية الفصحى. والرغبة فى تقليد فطاحل القدماء، فى لغتهم وإحساساتهم كانت حرية أن تضمن لصورة القصيدة العربية بقاء واستمراراً، حتى الأجانب الذين دخلوا فى العربية بما هم مسلمون، وجدوا أن كل ما يتباهى به العرب الأقحاح هو ملكتهم اللغوية وأدبهم القديم. وبهذا حاولوا أن يترفعوا على غيرهم من هذه الشعوب المفتوحة. وكان لزاماً على النابهين من أبناء هذه الشعوب أن يحاربوا العرب بسلاحهم، فهم يتقنون العربية كأبنائها، وينظمون الشعر على النول القديم الذى يتباهى به العرب، فيأتون بصناعة غاية فى الإتقان ولكنها صناعة تستمد مبادئها من القديم. ومن هنا ندرك كيف أن الشعر العربى لم يفد من تلك الدماء الجديدة التى دخلت فيه ألواناً شعرية جديدة، بل لم تكد صورة القصيدة القديمة من حيث بناؤها وتقاليدها الفنية تتغير تغيراً جوهريا.

وشخصية فريدة كشخصية ابن الرومى كانت حرية أن تتطور بهذه القصيدة تطوراً كبيراً بما اصطنعت من العنصر التحليلى للمعنى بدلا من المبدأ التركيبى المألوف ولكن يبدو أن نشاط ابن الرومى قد وقف عند هذه الصورة، وعادت القوالب القديمة تفرض

نفسها من جديد. ولذلك صح أن يقال إن المجتمعات الإسلامية الجديدة انتقلت مضطرة أمام أرستقراطية العرب إلى التقاليد الشعرية القديمة وهذا يفسر لنا آخر الأمر ثبات هذه التقاليد المتصلة بالشعر الراقى أو الشعر الرسمى

وهكذا تفسر لنا الطبقية الفكرية ظاهرة «الثبات» فى التقاليد الفنية، رغم اختلاف الأزمنة والبيئات الاجتماعية وثبات هذه التقاليد كان معناه ثبات الأسس النقدية التى كانت تسير دائماً موازية للأدب وأحياناً متخلفة عنه

٤- على أن هذا لم يمنع أن يكون لكل مجتمع من المجتمعات العربية طابع مميز واتجاه خاص، فالبيئة الحجازية صارت بعد الإسلام بيئة مترفة، تميل إلى الشعر الرقيق وتنفر من غلظة البدو، وينشأ فيها شعر ونقد يحفل كثيراً بهذا الطابع. وخير من يمثل هذه البيئة عمر بن أبى ربيعة الشاعر، وصاحبه ابن أبى عتيق الناقد. وأوضح ما فى هذا الشاعر أنه تناول موضوع المرأة بصراحة، وعد ذلك من وجهة نظر المتزمتين والمتدينين عصياناً لله ولكن المجتمع كله كان يتجاوب مع هذا الصوت الصريح، حتى الفقهاء المتورعون. ومنذ ذلك الحين بدأ ابن أبى عتيق من جهة، والناقدة الكبيرة السيدة سكينة من جهة أخرى، يفصلان بين الفن وبين الدين والأخلاق، ويكون لنقدهما أثره فى توجيه الشعراء هذه الوجهة الفنية، ووضع هذا الأساس الخطير «الفصل بين الدين والأخلاق وبين الأدب»، هذا الأساس الذى ظل ثابتاً فى النقد العربى، وكان متكاملا مع الاتجاه الفنى العام فى العناية بالشكل دون المحتوى، بالصورة الأولى دون الصورة الثانية.

ولكن هل كانت هذه النزعة التى اتضحت فى المجتمع الحجازى جديدة؟ الواقع أنها إذا قيست بالنزعة القديمة لم يكن فيها أى جدة، فالشعر الجاهلى تناول موضوع المرأة، وتناوله امرؤ القيس بنفس الصراحة التى نجدها عند ابن أبى ربيعة، ونزعته اللا أخلاقية واللادينية لا تقل عن نزعة عمر، ولأمر ما يربط الدارسون بين شخصيتى امرئ القيس وعمر ابن أبى ربيعة.

ومن ذلك يتبين لنا كيف أن هذه الموجة التى اجتاحت المجتمع العراقى لم تكن جديدة فى الشعر العربى. ولذلك يمكن أن يقال إنها لم تضف اعتبارات فنية، ولا أسسا نقدية مبتكرة، ولكنها احتفلت باتجاه بذاته قديم، رأت أنه أنسب اتجاه يتفق وطبيعة العمل

الأدبى، وهو جعل الأخلاق والدين بمعزل عن الفن. ولكن هذا الاعتبار لم يمس طبيعة القصيدة العربية من جهة، كما أنه امتد وساد المجتمعات الأخرى وأصبح أساساً نقدياً راسخاً فى النقد العربى.

وقس على ذلك المجتمعات العربية الأخرى كالمجتمع العراقى والمجتمع الشامى وغيرهما، ولولا أن الوقفة عندها تطول لوقفنا ندرس طابع كل مجتمع وما ساد فيه من ظواهر فنية ومبادئ نقدية. ولكن المحقق أن هذه المجتمعات كانت مرتبطة بالقديم دائماً. والنقائض فى المجتمع العراقى كانت تصور هذا القديم من حيث المادة والإطار، وعلماء اللغة النقاد فيما بعد كانوا يعنون بالقديم بل يتعصبون له. ومن عندهم تبدأ مسألة أرستقراطية الذوق أو ذوق الخاصة، فقد كانوا هم هؤلاء الخاصة، وكان الفرزدق – لشدة صلته بالقديم – يفضل عندهم شاعراً كجرير الذى رضيت عن شعره العامة، لأنه كان سهل الفهم، سهل التناول. وتظل قصيدة المدح تفرض نفسها على شعراء العباسيين فيما بعد، وتفرض أسلوبها التقليدى؛ لأن مدح الخليفة مثلا يجب أن تختار له الألفاظ الفصيحة، وأن يبنى بناء عربياً أصيلا. وكذلك تسود هذه البيئة المحافظة فكرة الفصل بين الفن والأخلاق. وتتضح هذه الفكرة فى شعر المجون الذى بلغ غايته عند شاعر كأبى نواس. ثم نعود فنجد أبا تمام بفنه يمثل لنا طبقة الأرستقراطية، والبحترى طبقة العامة. ولكن أبا تمام يغالى فى الصنعة فيبعد عن البساطة التى يمتاز بها الشعر القديم ويمتاز بها شعر البحترى، تماماً كما كان الموقف من قبل بالنسبة للفرزدق وجرير. والمجتمع الشامى كان فقيراً فى الشعراء، فكان يستورد الشعر من المجتمعات الأخرى. من الحجاز حتى يفتر النشاط الفنى فى الحجاز، ومن العراق حتى يتركز النشاط كله فى العراق. ويتوجه الشعر بشعرهم نحو مدينة السلام. وفى هذه البيئة ترسخ قواعد قصيدة المدح بسبب الممدوحين النقاد من الخلفاء. ويتقن شعراء العراق هذا الفن فيصيبون الحظوة عند الخلفاء، ويصنفون فى المكان الأول من طبقات الشعراء. ويخطئ غيرهم هذه القواعد (ذوالرمة) فيكون له اللوم والتعنيف من الخليفة، وتأتى مرتبته متأخرة فى طبقات الشعراء.

وهكذا تعاونت المجتمعات، كل مجتمع يلح فى المحافظة على تقاليد القصيدة العربية من ناحية خاصة، وهى فى مجموعها تقدم لنا اعتبارات فنية متكاملة لا تعارض بينها. ولم يكن هذا وقفاً على زمن بعينه، فإننا نجد المتنبى يجوب المجتمعات العربية من مصر إلى

ماوراء النهرين في القرن الرابع الهجرى، فيمدح كافوراً ويمدح سيف الدولة، ويمدح عضد الدولة البويهى، وما يزال يتخذ مثال المروءة (تلذ المروءة وهى تؤذى..) أساساً لمدحاته، وتتقبل منه المدحة فى مصر وغير مصر على سواء.

٥- وهناك جانب من الدراسة الاجتماعية فى غاية الطرافة، ويمكن أن يقدم إلينا تفسيراً لبعض الظواهر. فالرقيق كان تجارة شائعة عند العرب بعد الإسلام، وكانت القصور تغص بالجوارى والقيان، وكانت نتيجة ذلك أن وقع نظر العربى على ألوان عدة من الجمال تبدأ من التركى وتمتد إلى الحبشى. وتعدد ألوان الجمال أمام المشتغلين بهذه التجارة أكسبهم خبرة التمييز بين الحسناء والحسناء بفروق دقيقة، وأصبح «البصر بالرقيق» صناعة. هذه الصورة الحية فى المجتمع العربى نجدها واضحة فى بعض المفهومات النقدية؛ فإذا بالنقاد يجعلون «البصر بالشعر» وتميز جيده من رديئه، أو جيده من جيده - كما رأينا من قبل عند الآمدى والقاضى الجرجانى - خبرة وصناعة كالبصر بالرقيق تماماً. ويشبه البصر بالرقيق «البصر بالخيل». والخيل كذلك أصيلة فى المجتمع العربى، ووصفها الشاعر منذ العصر الجاهلى، ولكنها لا تتساوى عند الخبير بها، الذى يستطيع أن يفرّق بينها بفروق دقيقة كذلك. وهذه الخبرة الجمالية بالجوارى أو بالخيل كانت تتخذ أساساً لتفسير الحكم الجمالى فى نقد الشعر. وقد رأينا الخليل يستحسن الزحاف فى الشعر إذا كان قليلا رغم أنه عيب، ويعلل ذلك بأن الحول واللثغ فى الجارية يشتهى القليل منه، والواضح فى الخيل يشتهى ويستظرف إذا كان خفيفاً كالغرة والتحجيل [1].

وكما نجد ظلا لهذه الخبرة الجمالية بالجوارى والخيل فى أحكام النقاد فكذلك الشأن فى الخبرة بالنقود والدراهم. وأصبحت هذه الخبرة أو «البصر بالدراهم» صناعة الصيرفى الذى إن حكم لك برداءة درهمك فلن ينفعك بعد استحسانك إياه [2]. فكذلك كانت مهمة الناقد كما تصورها خلف الأحمر؛ أن يحكم بما له من خبرة أدبية على الشعر بالجودة أو الرداءة فيكون حكمه قاطعاً. وعرف الشاعر ذلك فحرص على أن يخرج دراهمه حسنة الضرب. ونحن لم نخترع هذا التشبيه للشعر بالدراهم، فقد قال أبو القاسم المنجم عن أبيه. ليس كل من عقد وزنا بقافية قال شعراً. الشعر أبعد من ذلك مراما وأعز انتظاما. قال الشاعر:

---

(١) ابن سلام: طبقات الشعراء ص١٩، وقدامة: نقد الشعر ص١٨٠.

(٢) ابن رشيق: العمدة جـ١ ص٧٥.

ما يتساوى من الكلام على الـ آذان مصنـوعه وسـاذجه

إنما الشـعر كالدراهـم لا يجوز عند النقاد زابجه»[1]

وكانت صناعة النسيج في بعض الأحيان تمد النقاد بصور يتخذونها أساسا لما يصدرون من حكم على الشعر، أو يجعلون منها مبدأ جمالياً عاماً. وقد رأينا الشاعر منذ العصر الجاهلي (أتاك بقول هلهل النسج كاذب) يتخذ من صورة النسيج أساساً للحكم. ونجد ذلك شائعاً مستفيضاً فيما بعد على ألسنة النقاد والشعراء؛ فقد شبه الأصمعي شعر لبيد بأنه «طيلسان طبري؛ يعني أنه جيد الصنعة وليست له حلاوة [2]. وانتقد سيف الدولة بيتي المتنبي: وقفت وما في الموت شك... بأنهما كبيتي امرئ القيس: كأني لم أركب جواداً للذة... يعني أن الشطر الثاني من البيت الأخير مكانه الشطر الثاني من البيت الأول، وهذا مكانه مكان ذلك. فقال المتنبي: «إن صح أن الذي استدرك على امرئ القيس هذا هو أعلم بالشعر منه فقد أخطأ امرؤ القيس وأخطأت أنا. ومولانا يعلم أن الثوب لا يعلمه البزاز كما يعلمه الحائك، لأن البزاز يعرف جملته، والحائك يعلم تفاصيله»[3]. والبزاز في هذه المقابلة يساوي الناقد، والحائك هو الفنان. ويقول ابن رشيق: «وقد يميز الشعر من لا يقوله، كالبزاز يميز من الثياب ما لا ينسجه» [4].

وكما كان «البصر بالثياب» يمد النقاد بصور أساسية للحكم على الشعر فقد اشتقت منه أسماء بعض العناصر الفنية التي قامت عليها صناعة الشعر، كالتسهيم مثلا، وهو «أن يكون معنى البيت مقتفياً قافية، شاهداً بها، دالا عليها»[5]. ففي هذه التسمية يقول ابن رشيق: «وما أظن هذه التسمية إلا من تسهيم البردة؛ وهو أن ترى ترتيب الألوان فتعلم إذا أتى أحدها ما يكون بعده، وأما تسميته توشيحا[6] فمن تعطف أثناء الوشاح بعضها على

---

(١) المرزباني: الموشح ص٣٥٨ – ٣٥٩.

(٢) المرجع السابق ص٧١.

(٣) ابن الأثير: المثل السائر ص٤٤١.

(٤) ابن رشيق: العمدة، جـ١ ص٧٥.

(٥) ابن رشيق: نفسه جـ٢ ص٢٦.

(٦) قدامة يسميه التوشيح، راجع العمدة جـ٢ ص٢٦ وهذا الاختلاف في أسماء هذه العناصر يؤيد ما ذهبنا إليه من أنها أسماء محلية لمفهومات محلية لم تستورد من الخارج.

بعض وجمع طرفيه. ويمكن أن يكون من وشاح اللؤلؤ والخرز، وله فواصل معروفة الأماكن. فلعلهم شبهوا هذا به»[1].

وهكذا نجد كثيراً من ألوان الحياة العربية تلقى ظلها على ميدان النقد، وتمده بالمفهومات والمبادئ الجمالية، وكلها من ألوان الصناعة التى كانت تعتمد على الخبرة (الجوارى - الخيل) أو تعتمد إلى جانب ذلك على اليدين (الدراهم - النسيج - العقود) ووقفة قصيرة عند الثوب المسهَّم كما وصفه ابن رشيق تجعلنا نلمس فى شكله تلك الصورة الإيقاعية التى صورنا بها كل قوانين الإيقاع. وتلاقى هذه الصورة من الثياب مع مفهوم الإيقاع يؤكد لنا تكامل الذوق العربى لا فى العمارة والزخرفة والشعر فحسب، بل فى الملبس كذلك، فنجد العناية واحدة بإيقاع الشكل حتى يبدو جميلاً، والطيلسان الطبرى لم يعجب الأصمعى لأنه وإن كان متيناً إلا أنه لا جمال فيه، أى أن خامته جيدة ولكن نقشه ليس جميلاً.

هذه ناحية طريفة كما قلت فى دراسة هذه المظاهر الاجتماعية السائدة فى المجتمعات العربية وما صاحبها من خبرات ومبادئ جمالية كان لها دورها فى تكييف الذوق العربى وفى وضع بعض العناصر التى قامت عليها صنعة الشعر أو وضع أسماء لها وتقديمها مرة أخرى للشعراء حتى يكونوا على وعى بها فى أثناء صناعتهم، ومن هذا الباب يمكن أن تفسر كثير من الظواهر، أو على أقل تقدير يمكن أن توضع الظواهر المتشابهة فى ميادين الفنون وألوان النشاط الأخرى فى المجتمعات المختلفة جنباً إلى جنب لتدل آخر الأمر على ما سبق أن سميناه «الروح العام». وأظن محاولتنا فى هذا السبيل لم تأت بغير ثمار.

٦- وهناك ظاهرتان أساسيتان فى الشعر العربى بقيتا ضمن التقاليد الفنية الثابتة، وهما الإيجاز، والوزن الشعرى؛ فقد ظل الإيجاز هو المبدأ المسيطر على العربى فى إنتاجه الأدبى حتى أصبحت البلاغة هى الإيجاز، وكذلك ظل الشعر العربى بأوزانه القديمة التى عرفت منذ الشعر الجاهلى، ولم يفكر شاعر فى يوم من الأيام فى أن يتحلل من الوزن، بل كان الوزن دائماً لازماً لكى يجعل من الكلام شعراً، وهاتان الظاهرتان يمكن تتبعهما فى أصل نشأتهما فى شبه الجزيرة ذاتها وقبل الإسلام، وقد رأينا من قبل التفسير الطبيعى لهما فى الفصل الماضى، وهنا نجد عوامل اجتماعية تلقى لنا شيئا من الضوء عليهما.

---

(١) العمدة جـ٢ ص٢٨.

لم تكن لدى العربى فى العصر الجاهلى ثقافة واسعة. «فلم يكن العرب يأخذون ممن حولهم علماً منظماً كما نأخذ نحن من المدنية الغربية؛ لأن هناك عوائق كانت تحول دون ذلك؛ منها الحوائل الطبيعية بين العرب وغيرهم من بحار وجبال وصحراوات، ومنها البعد الكبير بين العرب والفرس والروم من حيث الحالة الاجتماعية والدرجة العقلية، وأكثر ما يكون اقتباس الحضارة والمدنية إذا تقاربت العقليتان، ومنها انتشار الأمية بين العرب إذ ذاك حتى ندر أن تجد فيهم القارئ الكاتب[1]». ولا شك أن ندرة القراءة والكتابة جعلت العربى يعتمد اعتماداً كبيراً على السماع والحفظ، وكانت له على ذلك قدرة عجيبة. فهل يمكن أن نفيد من هذا فى تفسير ميله إلى الإيجاز؟ هذا هو الشاعر نفسه يعلل لنا لجوءه إلى الإيجاز؛ فقد «قيل لأبى المهوس: لم لا تطيل الهجاء؟ فقال: لم أجد المثل النادر إلا بيتاً واحداً، ولم أجد الشعر السائر إلا بيتاً واحداً[2]»، وكذلك «قيل لعقيل بن علفة: مالك لا تطيل الهجاء؟ فقال: لم أجد المثل السائر إلا بيتاً واحداً[3]»، كان طبيعياً أن يكون البيت المفرد هو الشعر السائر على الألسن عند أناس يعتمدون على الحفظ والرواية لا التدوين؛ وكانوا يقولون: هذا أهجى بيت، وهذا أمدح بيت، وهذا أغزل بيت، وهلم. فإذا كان البيت هو الذى ستتناقله الألسن فليركز فيه الشاعر ما فى نفسه من معنى حتى لا يحتاج إلى غيره، وحتى يجمع فيه – على قلة ألفاظه – أكبر قدر ممكن من المعانى، فكأن الإيجاز كان صدى الحاجة الاجتماعية إلى ما يخف حفظه ويسهل تنقله فى بيئة تعتمد على الرواية والحفظ أكثر ما تعتمد، ولا شك أن المجتمع العربى عرف التدوين فيما بعد، ولكن ظل المبدأ القديم، مبدأ الإيجاز، يصور المقدرة الكلامية التى امتاز بها العربى القديم، فكان لابد من أن يستمر هذا المبدأ سائداً عند الشعراء والنقاد ليدلوا به على هذه المقدرة كأسلافهم.

وكذلك الشأن فى أوزان الشعر، فهى فى نشأتها عند العرب كانت متأثرة إلى حد كبير بظاهرة السماع والحفظ والرواية، ونحن نبنى هذا على حقيقة أن «صور التعبير الموروثة هى أقدم صورة موجودة للغة الأدبية، وهى تستخدم فى المراحل الأولى للمجتمع لسببين: أولا «لأن الكتابة لا تكون قد اخترعت بعد، فتكون هى الوسيلة الوحيدة للمحافظة

---

(١) أحمد أمين: فجر الإسلام طه ص٢٩.

(٢) الجاحظ: البيان والتبيين ج د١ ص٢١٣

(٣) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص١٥ - ١٦

على الأفكار التي يمكن تذكرها، وثانياً، لأن ما يمكن أن يسمى المنهج الشعرى أو المثالى فى فهم الطبيعة يفوق فى المراحل البدائية المنهج العلمى»[1]. وهكذا يمكن الربط بين الوزن الشعرى وحاجة البدوى إلى صورة التعبير التى يسهل الترنم بها وحفظها.

ومن جهة أخرى نجد التفسير الشائع لنشأة الأوزان فى الشعر العربى على هذا النحو الذى يربط بين البدوى وجمله ورحلة القافلة الطويلة فى الصحراء المملة. فتزجية لهذه الرحلة المملة راح البدوى يتغنى بالكلام، «وحينما كان يضغط على الوزن فى إلقائه كان صف الجمال الطويل يرفع الرأس ويرفع القدم ويسرع فى السير. هذا الحيوان الغبى الشرس يستجيب إلى حد ما للموسيقى أو على الأقل للإيقاع، وكانت خطواته الأربع الثقيلة تؤدى الوزن وكان تغير المقاطع القصيرة والطويلة فى اللغة يعطى الفترات الزمنية المتتابعة لهذا الوزن[2]».

وهكذا يربط هذا التفسير بين متقضيات الحياة البدوية وأوزان الشعر العربى.

وعلى كل حال رأينا أن الوقوف عند المجتمع العربى يقدم إلينا تفسيرات لعدد لا بأس به من الظواهر الفنية الجوهرية التى اتخذت أساساً فى النقد الأدبى عند العرب؛ فرأيناه يفسر لنا من خلال المثل الأعلى الأخلاقى كثيراً من الاعتبارات الخاصة بقصيدة المدح وما أدى إليه من عناية بالشكل وجماله واحتفال بالصنعة. ويفسر لنا من خلال النظام القبلى بنية القصيدة العربية والوحدة والتكرار، ووقوف ذلك دون الشعر الملحمى والقصصى. ثم يفسر لنا من خلال الطبقية اعتبارات ومبادئ نقدية خاصة بقصيدة المدح ودرجات الشعراء، كما يفسر لنا الاعتبارات الفنية التى كانت موضوع نزاع بين الخاصّة والعامة، وما أدى إليه هذا النزاع من محافظة على تقاليد القصيدة القديمة، وثبات الأسس النقدية المتصلة بها، ووقفة عند بعض المجتمعات العربية بينت لنا كيف تعاونت هذه المجتمعات على المحافظة على التقاليد القديمة، كل مجتمع من الناحية التى كانت تساير طابع الحياة فيه. وكانت المادة الجديدة التى يقدمها لنا المجتمع ويمكن استغلالها فى التفسير هى تلك الخبرات الجمالية الاجتماعية التى كان لها صداها عند النقاد والشعراء على السواء، والتى

---

(١) Courthope: Life in poetry, Law in Taste, p.83.

(٢) Huart, Cl.: Littérature Arabe, p.4.

تمثلت فى ميدان التجارة والصناعة، كتجارة الرقيق والخيل، وكصناعة النسيج والثياب والنقود والعقود، فمن خلال هذه المادة أمكن تفسير بعض الأحكام النقدية وفهمها، كما أمكن تحديد أسماء بعض عناصر الصنعة الشعرية التى اهتم بها النقاد والشعراء على السواء، ومن خلال الحياة التعليمية للبدوى الجاهلى فسرت ظاهرة الإيجاز. كما فسرت الأوزان من رحلة القافلة فى الصحراء ومن فقدان الكتابة والتدوين، ولست أدرى بعد بم أصف هذه التفسيرات أكثر من أنها محاولة.

٢- اللغة

«إن فلسفة اللغة وفلسفة الفن شئ واحد»

كروتشه[١]

ربما كانت مشكلة اللغة من وجهة النظر الجمالية الصرف أهم ما ينبغى الوقوف عنده، لأن اللغة كائن حى له كيانه وله شخصيته، وليس أداة تعبيرية جامدة. وفى محاولة التفسير التى نقوم بها فى هذا الفصل وسابقه يكون الوقوف عند اللغة أمرا طبيعياً. وقد سبق أن تساءل الأستاذ طه إبراهيم وهو بسبيل التعليل لثبات التقاليد الفنية للشعر العربى فقال: «أنقول إن وقوف الشعر العربى عند طابع واحد كان من أثر الاعتقاد بأفضلية القدماء، كيف وقد كان أبو نواس لا يفضلهم؟ أنقول إنه أثر الذهنية السامية التى لا تجاوز نفسها ولا تبعد فى النظرات ولا تتسع فى التخيل؟ وكيف وأكثر الذين حرصوا على التجديد كانوا من الموالى من الجنس الآرى؟ فى اللغة العربية نفسها وفى أعاريض الشعر توجد أسباب هذا الوقوف؟ هذه اللغة الشعرية الجاهلية من العنف والقسوة بحيث لاتلين لنوع آخر من الشعر؟ بحث دقيق ليس هذا موضعه»[٢].

ونحن نرجو أن نوفق إلى هذه البحث هنا لأهميته بالنسبة لغرض التفسير.

١- وأول قضية ستواجهنا هنا هى قضية اللغة والجنس، وهى قضية خطيرة أثرت فى كثير من الأبحاث، وقد رأينا ضمن التساؤلات الماضية عبارتى «الذهنية السامية» و«الجنس الآرى». وهذا ظل لما شاع من الصلة بين الذهنية أو العقل وبين الجنس، وهذه الصلة بين

(١) Aesthetic; p.142.

(٢) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبى عند العرب، ص١١١.

الجنس والعقلية تمتد من طرف العقلية إلى اللغة، فتكون اللغة ظلا للعقلية بصفة خاصة وللجنس بصفة عامة. ويقول الدكتور أحمد ضيف «إن الاختلاف الأصلي في الأجناس سبب الاختلاف في العقول والتصورات والإدراكات، أو أنه دليل على تغير النفوس واختلاف إدراكاتها. وكل هذا يظهر في اللغة وتكوينها. قال تين في مقدمة كتابه «تاريخ بلاغة الإنجليز»: إذا كان تصور الأمة للأشياء تصوراً جافاً كانت اللغة ضربا من الرموز أو ما يقرب من ذلك. وكان الدين عبارة عن عقيدة ساذجة، والشعر خيالا بسيطا، وكانت الفلسفة أشبه بشئ من النصائح والمواعظ، والعلوم مسائل مجموعة مرصوفة. وهذا يدل على جفاء العقول وجمود الأفكار على ما نقرأ ونسمع، والأمة الصينية هي مثال ذلك»[1]. وبهذا تربط النظرية بين الجنس واللغة من خلال العقلية.

والحق أن النظرية على هذا النحو تشتمل على قضيتين: الصلة بين الجنس واللغة، والصلة بين العقلية واللغة. وقد تحقق لنا من قبل أنه لا يمكن القول علمياً بالصلة بين الجنس والعقلية، وهذا يكفي – منطقياً – لنفي الصلة بين الجنس واللغة. ومع ذلك نجد فردريك مولر F. Muller يقوم كتابه على فكرة الربط بين الجنس واللغة؛ «ففيه تستعرض لغات الشعوب المجعدة الشعر واحدة فواحدة، ثم لغات الشعوب الملساء الشعر، فهو يصنف اللغات وفقاً للميزات الإثنولوجية ولا أشد غرابة على القارئ من هذا الترتيب، ولكن المبدأ الذي يقوم عليه – وهو أمر أكثر خطورة–لا يثبت طويلا أمام البحث؛ إذ أن الأحكام التي تطلق على الأجناس يجب أن تؤخذ دائماً بكثير من التحفظ. فمهما قيل في الدور الذي تلعبه التغيرات التي تصيب الجنس في تلك التي تصيب اللغة، لا نستطيع أن نقول بوجود روابط ضرورية بين هاتين الفكرتين، إذ لا ينبغي الخلط بين المميزات الجنسية المختلفة التي لا يمكن تحصيلها إلا بالدم، وبين النظم، من لغة ودين وثقافة، التي تعد أعياناً قابلة للنقل، تعار وتتبادل»[2].

فالصلة بين الجنس واللغة لا تصور حقيقة. وهي في نشأتها في ميدان الدراسة تعتمد على عنصر خرافي، إذ أن «وجوه التشابه اللغوي التي لاحظها جونز W. Jones (١٧٨٨) قد ساقت توماس ينج Thomas Young (١٨١٣) إلى استخدام عبارة «الهندية

(١) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٣٧.

(٢) ج د فندريس: اللغة، ترجمة الدكتورين عبدالحميد الدواخلي ومحمد القصاص – الأنجلو المصرية، ص٢٩٨.

الأوربية "Indo- European" ليدل بها على الأصل العام لهذه اللغات وغيرها. وسرعان ما انتشرت هذه الفكرة، على أنه كان هناك شعب هندى أوربى. وقد جعل رود J. G. Rode (١٨٢٠) موطنهم الأصلى وسط آسيا»[١]. وقد ألح ماكس مولر على استخدام عبارة الجنس الآرى بدلا من الهندى الأوربى، لا لشئ إلا لأن الشعب الذى غزا الهند، والذى كانت لغته هى السنسكريتية، كان يسمى آريا Arya - ولكنه عاد أخيراً ففصل بين الجماعات التى تشترك فى لغة واحدة وبين فكرة الجنس فقال: «عندى أن العالم الإثنولوجى الذى يتكلم عن الجنس الآرى والدم الآرى والعيون الآرية والشعر الآرى يرتكب من الجرم العظيم ما يرتكبه عالم اللغة الذى يتكلم عن معجم dolichocephalic أو نحو - "cephalic bra- chy"[١]. وكتب هافيت سنة ١٩٠٠: «إن اللغة والجنس مفهومان مختلفان تمام الاختلاف، فينبغى فى أى مناقشة لغوية ألا يستعمل لفظ إثنولوجى واحد، وكذلك فى الدراسات الأنثروبولوجية يجب أن تتحاشى الألفاظ اللغوية[٢]».

وهكذا يتبين لنا كيف امتزجت نشأة فكرة الجنس واللغة بالأسطورة، إذ أن الذين كانوا يقومون بدراسات مقارنة للغات وجدوا وجوه تشابه بين مجموعة منها هى المجموعة الهندية الجرمانية، ولم يقولوا بوجود جنس هندى جرمانى، ولكن الأسطورة هى التى قامت بهذا الربط. وتنبه لذلك العلماء فنفوا أن تكون هناك صلة بين نظرية الأجناس واللغة. ومعنى هذا ببساطة أن الجنس الواحد قد يتكلم عدة لغات، وأن اللغة الواحدة قد تتكلمها عدة أجناس، فلا يدل الجنس على نفسه فى اللغة المتكلمة، ولا تدل اللغة المتكلمة على جنس بعينه.

هذه هى القضية الأولى فى مشكلة اللغة والجنس. والقضية الثانية هى التى تربط بين اللغة والعقلية، فيتساءل فندريس: أفنذهب على الأقل إلى القول بأن كل لغة تقابلها عقلية معينة؟ الواقع أن علم النفس يتكلم عن عقلية فرنسية وعقلية ألمانية، فلابد أن تعبر اللغة عن الفرق الذى يفصل بينهما إذا صح أن اللغة ليست فى الواقع إلا التعبير عن العقلية. هذا المنطق الذى لا غبار عليه من حيث المبدأ عسير التحقيق، لأنه يصطدم باعتراضات عديدة[٣]». وإذا صح الربط بين العقلية واللغة فإن هذا الربط لابد أن يكون على أساس أنه

(١) Juan Comas: Racia, Myths, p.33

(٢) المرجع السابق ص٤٤.

(٣) فندريس: اللغة ص٢٩٨

لا صلة بين العقلية والجنس؛ فإن أول ما يجب تجنبه الحكم باختلاف العقلية باختلاف الدماغ، لأننا إن فعلنا ذلك أقحمنا من جديد فكرة الجنس فى مسألة سيكلوجية.. ومع ذلك فليس من شك فى أن كلا الشعبين (الفرنسى والألمانى) له عقلية خاصة وأذواق وعادات وأمزجة وطنية، ولكن هذه الأمزجة الوطنية ومثلها اللغات، عليها طابع النتائج لا طابع الأسباب. كذلك من التحكم أن نعتبر اللغة وليدة العقلية، أو العقلية وليدة الظروف، ونتاج الثقافية والمدنية[1]». فكأن الفروق التى بين الشعبين الفرنسى والألمانى فروق ثقافية ومدنية تتضح فيما تتضح فى لغة الشعبين، وليست فروقا جنسية ولا فروقاً عقلية.

والحق أن اللغة كائن يشتمل فى ذاته على قانون وجوده وتطوره، بمعنى أن اللغة الواحدة تكون لها طبيعتها ومزاجها الخاص أو خصائصها الجوهرية التى تعيش بها فى المجتمع متفاعلة معه. وهذا ما يسمى عادة عبقرية اللغة، وهى مجموعة الصفات والخصائص التى تتميز بها لغة عن أخرى. وتتحدد هذه الصفات فى نحو اللغة وصرفها وتركيب عبارتها وتطور نظامها الصرفى. ثم هناك صفات أخص من هذه، وإن لم تكن تقل أهمية عنها كالناحية الصوتية (نظام المقاطع والحروف وعددها فى الكلمة، وعدد الأصوات المستخدمة سواء من الحروف المفردة كحرف السين أو المركبة مثل الـ sh فى الإنجليزية والـ sch فى الألمانية). وهناك أيضاً الناحية الفنية، وهى ما يمكن أن يسمى ذوق اللغة، وبهذه الإمكانيات تعيش اللغة فى المجتمع وتتفاعل معه. تؤدى حاجته الفكرية والروحية.

٢- فإذا كانت اللغة كائناً حيا وليست مجرد أداة لتناقل الأفكار بين الناس، كان من الطبيعى أن ترتبط فلسفة اللغة بفلسفة الجمال، كما ذكر كروتشه؛ لأن كليهما يرتبط بالتعبير عن النفس، ولا يمكن وضع حد فاصل بين حالة العقل والتعبير اللغوى»[2]. بعبارة أخرى ليس هناك انفصال بين الجملة النحوية أو البنية النحوية للجملة والجملة الانفعالية. فالنحو، كالبلاغة عندما ينقل إلى الإستطيقا تكون النتيجة هى الفصل بين التعبير ووسائل التعبير، وهذا مجرد تكرار، لأن وسائل التعبير هى التعبير نفسه، بعد أن حطمه النحويون... ففلسفة اللغة، بعبارة موجزة، تتحد وفلسفة الشعر والفن أو علم التعبير - بداهة intuition- expression ، أو الإستطيقا التى تحتضن اللغة فى مجموعها، مارة خلف حدود اللغة المنطقية والصوتية، وفى حقيقتها التى لم تمس بوصفها تعبيراً حياً وفى غاية الأهمية[3].

(١) نفسه، ٢٩٨ - ٢٩٩.

(٢) Wellek: The Theory of Literature, p.188.

(٣) Encyc. Brit, vol. I, p.268.

وقد كان كروتشه دائم الإلحاح على عدم الفصل بين اللغة وفلسفة الجمال على أساس أنهما غير مختلفين؛ «ولو أن علم اللغة كان حقاً يختلف عن الإستطيقا فقد كان ينبغى ألا يتخذ من التعبير موضوعا له، وهذا التعبير فى أساسه حقيقة إستطيقية. أى أنه يجب أن ننكر أن اللغة تعبير. ولكن إصدار مجموعة من الأصوات التى لا تعبر عن شئ ليس لغة، اللغة هى الصوت ذو المقاطع المحدد والمنظم لمقاصد التعبير. وإذا كان علم اللغة – من جهة أخرى – علماً خاصاً بالنسبة للإستطيقا فإنه كان ينبغى بالضرورة أن يتخذ مستوى خاصاً من التعبيرات موضوعاً له. ولكن عدم وجود مستويات من التعبير مسألة سبق أن شرحناها.

والمشكلات التى يحاول علم اللغة حلها، والأخطاء التى وقع فيها واشتمل عليها، هى ذاتها تماما التى شغلت الإستطيقا وعقّدتها، وإذا لم يكن من السهل دائماً، فإنه – من جهة أخرى – من الممكن دائماً أن ترد المسائل الفلسفية لعلم اللغة إلى صورتها الإستطيقية[١]».

وإذا لم يكن من الممكن وضع حد فاصل بين التعبير اللغوى والحالة العقلية، وكان التلازم بين الاثنين ضرورياً، كان هذا القول كفيلا بأن يضمن للغة، ذلك الكائن الحى، التجدد المستمر: فالمشاعر الجديدة دائماً تحدث تغييرات مستمرة فى الصوت والمعنى، أى تحدث تغييرات جديدة دائماً. والبحث عن اللغة النموذجية model language إذن هو البحث عن جمود العاطفة. إن كل إنسان يتحدث، وينبغى أن يتحدث، تبعاً للأصداء التى تثيرها الأشياء فى روحه، أى تبعاً لمشاعره[٢]». وتبعاً لهذه المشاعر تتكون العبارة. وهى فى كل حالة عبارة نحوية سليمة، ولكنها مختلطة بانفعال خاص. ويوم تكون الأصوات لغة، أى يوم تكون تعبيراً، ويكون النحو والانفعال فى العبارة شيئاً واحداً. ويتضح هذا التداخل والاختلاط بين العبارة النحوية والعبارة الانفعالية إذا نحن حاولنا أن نحلل أثر الانفعالية فى بنية الجملة. «والانفعالية فى اللغة تعبر عن نفسها على وجه العموم بصورتين: باختيار الكلمات وبالمكان الذى يخصص لها فى الجملة، يعنى أن معينى اللغة الانفعالية الأساسيين هما المفردات والتنظيم[٣]» والمقصود بالتنظيم هو ترتيب الكلمات فى العبارة. وتختلف اللغات بالنسبة لموقفها من مسألة الترتيب هذه، فبعضها تخضع فى ترتيب ألفاظها لنظام نحوى ملزم،

(١) Croce: Aesthetic, p.143.

(٢) المرجع السابق ص١٥٠.

(٣) فندريس: اللغة ص١٨٦.

وهناك لغات أخرى لا يفرض فيها النحو أى نظام إجبارى، ولا تتأثر العلاقة المنطقية التى بين كلمات الجملة فى شئ إذا غيرنا وضعها. تقول اللاتينية paulum petrus caedit كما تقول العربية (يضرب زيد عمراً)، أو petrus paulum caedit أو (يضرب عمراً زيد)، أو paulum caedit petrus أو (عمراً يضرب زيد)، دون أن يؤدى ذلك إلى تردد فى معرفة الفاعل والفعل والمفعول؛ لأن التحليل المنطقى لا يرى فى ذلك أى خلاف. ولكن هذه الأوضاع الثلاثة ليست على درجة واحدة من الجودة[1]»، لأنها وإن كانت من حيث التحليل المنطقى سليمة فى كل الحالات، إلا أنها من الناحية الانفعالية مختلفة، وإلا فما الذى استدعى هذه التغيير فى النظام؟

ولو تذكرنا هنا موقف عبدالقاهر الجرجانى فى تحليل الجملة لا على أساس القاعدة النحوية ولكن على أساس الحالة الانفعالية، وأنه ليست كل جملة مستقيمة نحوياً جيدة، بل قد تكون مستقيمة نحوياً وقبيحة، وأن تفاضل الجمل يرجع إلى نظام الألفاظ فى كل ذلك النظام الذى يتحكم فيه الانفعال- لو تذكرنا ذلك هنا لعرفنا أى نظرة جمالية عميقة كان ينظرها الرجل. والنتائج التى انتهى إليها الجرجانى فى دراسته لجمالية العبارة وصلتها بالمعانى النحوية هى بعينها ما انتهى إليه فندريس بعد أن استعرض تلك الصور الثلاثة للجملة الواحدة، فوجد أنها تتفاوت من حيث الجودة. فقد قرر الجرجانى بالمثل أن هناك تفاوتاً فى قولنا قد رأيت زيداً، وقد زيدا رأيت، فكلتا الجملتين مستقيمة نحوياً، ولكن الأولى حسنة والثانية قبيحة. وصحة إعراب الكلام عنده لا تكفى لجماله، لأن هذا الكلام مرتبط بترتيب الألفاظ، وترتيب الألفاظ – عنده كذلك – ليس إلا ترتيباً للمعانى النفسية. ولذلك لم يكن الجرجانى يفصل بين اللفظ والمعنى أو بين الصورة والمحتوى، تماماً كما صنع كروتشه، ولنفس السبب الذى من أجله ألح كروتشه دائما على عدم الفصل بينهما، وهم جميعاً يلتقون – الجرجانى وكروتشه وفندريس– عند حقيقة أن التعبير انفعال، وأن هذا الانفعال يتمثل فى نظام الألفاظ فى العبارة، وذلك النظام هو الذى يجعل التعبير فى كل مرة ينقل انفعالا خاصاً. «فالمسألة فى كل حالة من الحالات مسألة حس أكثر منها مسألة مذهب نحوى[2]».

---

(١) المرجع السابق ص١٧٨.

(٢) فندريس: اللغة، ص١٨٨.

٣- واللغة العربية ككل اللغات، لها كيانها ولها طبيعتها أو عبقريتها، أو لنقل لها ذوقها وجماليتها. ومنذ قديم أحس أبناؤها - ربما كان بدافع العصبية والتفاخر - بأن لها مميزات لا تكاد تتوافر فى غيرها من اللغات، فالجاحظ يحدثنا عن أن العرب أنطق من غيرها، وأن لغتها أوسع وأن لفظها أدل، وأن أقسام تأليف كلامها أكثر، والأمثال التى ضربت فيها أجود وأسْير، وأن البديهة مقصورة عليها، وأن الارتجال والاقتضاب خاص فيها... إلخ[1]. وعلى هذا النحو يربط لنا الجاحظ بين اللغة والجنس، فالعرب أنطق من الشعوب الأخرى والبديهة مقصورة عليهم.. إلخ، وهذا الموقف له تفسيره من جهة الصراع الشعوبى الذى بدأ يستعلن فى الأمة العربية منذ أواخر عهد بنى أمية. ولكن كلام الجاحظ لو جرد من أفعال التفضيل التى جره إليها موقف التمدح والتفاخر لكان حرياً أن يدل على ظواهر أصيلة فى طبيعة اللغة العربية مثل غناها فى المفردات وفى صور بناء الجملة، وكذلك الإيجاز.

ومن الباحثين المحدثين من يقف عند عقلية العربى فيربط بينها وبين لغته، فعنده «أن العربى ذكى، يظهر ذكاؤه فى لغته، فكثيراً ما يعتمد على اللمحة الدالة والإشارة البعيدة، كما يظهر فى حضور بديهته، فما هو إلا أن يفاجأ بالأمر فيفجؤك بحسن الجواب. ولكن ليس ذكاؤه من النوع الخالق المبتكر، فهو يقلب المعنى الواحد على أشكال متعددة، فيبهرك تفننه فى القول أكثر مما يبهرك ابتكاره للمعنى، وإن شئت فقل إن لسانه أمهر من عقله»[2]. فللعربى ذكاء من نوع خاص يعتمد على اللمحة، ومن ثم كانت لغته، بما هى صورة لهذا النوع من العقلية، تشيع فيها الإشارة السريعة التى يتركز فيها الكثير من المعنى. وهذا يؤكد مرة أخرى ظاهرة الإيجاز التى لمحها الجاحظ. ولما لم يكن هذا الذكاء خلاقاً، فقد راح يصب المعنى الواحد فى صور تعبيرية مختلفة. ولعل هذا يفسر لنا فى ميدان الأدب العناية الفائقة بالصناعات اللفظية.

ومن دراستنا للصلة بين الجنس واللغة، وأنها غير قائمة، نستطيع أن نرفض فى كثير من الاطمئنان تلك النزعة الشعوبية القديمة التى أرادت أن تجعل من الجنس العربى أشرف الأجناس، ومن اللغة العربية أشرف اللغات. أما فيما يختص بالصلة بين العقلية العربية واللغة العربية فالمسألة على كل حال لا يمكن الارتياح إليها بصفة عامة كما رأينا فى الفقرة الأولى

(١) الجاحظ: البيان والتبيين، جـ١ ص٣٦١.

(٢) أحمد أمين: فجر الإسلام ص٣٧.

من حديثنا عن اللغة، حيث وجدنا أن الفروق بين اللغات فروق ثقافية وحضارية وليست فروقاً عقلية. ونستطيع أن نقدم هنا دليلا ملموسا فى حياة اللغة العربية يبين لنا بوضوح كيف أن هذه اللغة كانت مظهراً حضاريا للعرب. فالجاحظ نفسه قد وضع الشعر العربى من الأمة العربية موضع البنيان عند العجم[1]. ومن جهة أخرى فقد كان الفرس - وهم ينتمون للجنس الآرى - حريين أن ينقلوا خصائص جنسهم وعقليتهم إلى اللغة العربية بعد أن تعلموها. وإذا قصرنا موقفنا هنا على الميدان الأدبى لوجدنا أنهم لم يصنعوا فى سبيل ذلك شيئاً، بل نجدهم يتكيفون مع الثقافة العربية، ولم يتحقق ما كان يمكن أن يحدثوه من انقلاب خطير فى الأدب العربى واللغة العربية. ويتلاشى الجنس الآرى وتتلاشى العقلية الآرية، فإذا بالآرى قد «اندمج فى السامى وأخذ عنه، وبدل أن يؤثر فيه تأثر منه. وهذه من مزايا اللغة العربية»[2].

هذا الموقف يبين لنا بوضوح كيف أن اللغة العربية تمتاز فى طبيعتها بأن تقبل دخول العقليات المختلفة فيها شأن كل لغة حية، وحين يتقنها الجميع، أهلها وغير أهلها، وربما أتقنها هؤلاء الأخيرون أكثر من أهلها، يكون هذا تأكيداً لفكرة أن اللغة ليست لغة جنس، وأنها ظاهرة حضارية أكثر منها ظاهرة عقلية.

ويوم تتكون اللغة ويتكون لها نظام صرفى خاص تبدأ شخصيتها تبرز وكيانها يستقر، وتستطيع أن تواجه ما يستورد إليها من مظاهر حضارية أجنبية فتمتصه فى كيانها بدلا من أن تذوب فيه. ويوم تكوّن للعربية شخصيتها كانت على استعداد لأن تكيف ما تستورده بحسب طبيعتها؛ فكلمة ككلمة صلدى Soldi (Sous) وهى إيطالية، تجمع فيها على صلادى، وهى صيغة عربية خالصة من الصعب أن تعرف منها الكلمة الأجنبية. وهذا يدلنا فى الواقع على استقرار نظام الصرف فى هذه اللغة، وربما كان هذا النظام على شئ كبير من الضخامة، واللفظة التى تتبع أى صورة من صور هذا النظام كانت تعد صحيحة، ولكن بقى بعد ذلك أن تتفاضل الصيغ بحسب كثرة الاستعمال، ولا دخل مطلقاً للعقلية فى اختيار هذه الصيغ؛ فيكفى فى إحدى اللغات أن يتغلب نوع ما على غيره فى فترة من الفترات ليتضاعف استعماله بعد ذلك فى العصور التالية؛ فهذا أثر مباشر لتنافس الطرق

---

(١) راجع البيان والتبيين، جـ١ ص٣٦ - ٣٧

(٢) أحمد ضيف. مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص١٨٠

الصرفية لا يتوقف بأى حال على اختلاف العقلية»[1]. فهناك إذن صيغ تتخلى عن الميدان وإن كانت صحيحة تحت تأثير صيغة أخرى كثر استعمالها. وهنا تكون هذه الصيغة المستعملة أفضل من تلك المهجورة. وهذه الظاهرة واضحة فى اللغة العربية: «فمن الألفاظ ما يستعمل رباعيه وخماسيه دن ثلاثيه، ومنها ما هو بخلاف ذلك. فينبغى ألا تعدل عن الاستعمال فيها (كما يقول العسكرى)، ولا يغرك أن أصولها مستعملة، فالخروج عن الطريقة المشهورة والنهج المسلوك ردئ على كل حال. ألا ترى أن الناس يستعملون التعاطى فيكون منهم مقبولا. ولو استعملوا العطو، وهو أصل هذه الكلمة، وهو ثلاثى، والثلاثى أكثر استعمالا، لما كان مقبولا ولا حسنا مرضيا»[2]. وقد رأينا كيف أن الخليل بن أحمد لم يقبل من الشاعر قوله «... فارفنعما» وقال له إن هذا ليس شيئا. وإذا كان العجاج قديماً قد استخدم هذه الصيغة فقال «... فاقعنسسا» فإن هذا لم يكن يحسن موقف الشاعر المحدث، لأن هذه الصيغة كانت قد تراجعت أمام صيغ أخرى كثر استعمالها.

وعلى هذا النحو راح علماء اللغة العربية يدرسونها، نحوها ونظامها الصرفى وألفاظها، فأصبحت اللغة ميدان دراسة وتفهم بعد أن كانت وسيلة طيعة فى أيدى الشعراء القدامى. واستطاع العلماء فى هذه الدراسة أن يقفوا على كثير من أسرار العربية أو لنقل على كثير من إمكانياتها. وقد كانت هذه الدراسات تتم على مسمع من الشعراء، بل كثيراً ماكانوا يشاركون فيها (أبو نواس). هذه الظاهرة، مضافا إليها حقيقة أن «الشعراء كان عليهم أن يتقنوا اللغة والثقافة الكلاسيكية قبل أن يبدأوا حياتهم الشعرية»[3] - يمكن أن تكون أساساً لتفسير اهتمام الشعراء بلغتهم من ناحية، واهتمامهم من ناحية أخرى بإبراز إمكانيات هذه اللغة التى تتكشف لهم أو يطلعهم عليها الدرس، لذلك قد تصبح اللغة هى المشكلة الأولى التى يجب البدء منها إذا نحن فكرنا فى دراسة مواطن التجديد فى فن شاعر كأبى تمام.

وبعبارة عامة أصبحت للعربية وضعيتها الخاصة، واتخذت هذه الوضعية أساساً للكثير من النقد، وهو ما اصطلح على تسميته بالنقد اللغوى. والمهمة الخطيرة التى قام بها

---

(١) فندريس: اللغة ص ٣٠٠ - ٣٠١.

(٢) أبو الهلال العسكرى: الصناعتين ص ١١٢.

(٣) Elkot A.: Arab Conception of poetry..., p.53.

هذا النقد هى محافظته على وضعية اللغة، وتثبيته لأصولها وأخذه الشعراء بها، وهذا النقد يشغل حيزاً من كتب النقد العربى. ولم يقتصر هذا الاتجاه على فترة من الفترات أو عصر من العصور، فسنجد أنه امتد إلى ما بعد إرساء قواعد العربية وأصولها بكثير، وإذا فهمنا وضعية اللغة لا على أنها قواعدها النحوية المقررة بل كل ما يتصل بدراستها من نحو وصرف واشتقاق وعروض وقافية وأصوات وخصائص عامة، كان من السهل أن نرد كثيراً من النقد العربى إلى هذا الأساس - وضعية اللغة.

وهذه المادة كما قلت تملأ كتب النقد، وأكتفى هنا بمثالين أولهما متقدم، والآخر متأخر نوعاً ما. فقد عاب الأصمعى ذا الرمة بقوله:

حتى إذا دومت فى الأرض راجعه　　　كبر ولو شاء نجى نفسه الهرب

وقال: الفصحاء لا يقولون دوم فى الأرض وإنما يقولون: دوم فى الهواء إذا حلق، ودوى فى الأرض، إذا ذهب(1). وهناك حادثة طريفة يرويها لنا الصاحب بن عباد فيقول: «كان الأستاذ أبو الفضل يختار من شعر ابن الرومى وينقط عليه. قال فدفع إلى القصيدة التى أولها: أتحت ضلوعى جمرة تتوقد، وقال تأملها، فتأملتها، فكان قد ترك خير بيت فيها وهو:

بجهل كجهل السيف والسيف منتضى　　　وحلم كحلم السيف والسيف مغمد

فقلت: لم ترك الأستاذ هذا البيت؟ فقال: لعل القلم تجاوزه. قال: ثم رآنى من بعد فاعتذر بعذر كان شراً من تركه. قال: إنما تركته لأنه أعاد السيف أربع مرات. قال الصاحب: لو لم يعد أربع مرات فقال: بجهل كجهل السيف وهو منتضى، وحلم كحلم السيف وهو مغمد، لفسد البيت». ويعلق على ذلك عبدالقاهر الجرجانى بقوله. «والأمر كما قال الصاحب. والسبب فى ذلك أنك إذا حدثت عن اسم مضاف ثم أردت أن تذكر المضاف إليه فإن البلاغة تقتضى أن تذكره باسمه الظاهر ولا تضمره. وتفسير هذا أن الذى هو الحسن الجميل أن تقول: جاءنى غلام زيد وزيد، ويقبح أن تقول: جاءنى غلام زيد وهو. ومن الشاهد فى ذلك قول دعبل:

أضياف عمران فى خصب وفى سعة　　　وفى حباء وخير غير ممنوع

وضيف عمرو وعمرو يسهران معاً　　　عمرو لبطنته والضيف للجوع

(1) الآمدى: الموازنة ص٣٥.

وقول الآخر:

وإن طــــرة راقتـك فانظـر فربمـا　　　أمر مذاق العود والعود أخضر

وقول المتنبي:

بمن نضرب الأمثال أم من نقيسه　　　إليك وأهل الدهر دونـك والدهــر

ليس يخفى على من له ذوق أنه لو أتى موضع الظاهر في ذلك كله بالضمير فقيل: وضيف عمرو وهو يسهران معاً، وربما أمر مذاق العود وهو أخضر، وأهل الدهر دونك وهو - لعدم حسن ومزية لاخفاء بأمرهما[1]».

ومن هذين المثالين يتبين لنا كيف كانت وضعية اللغة تتحكم في الشعراء وتتخذ أساساً لنقد شعرهم. والمثل الأول يفسر لنا ظاهرة ثبات اللغة على صورتها القديمة، أو على الأقل محاولتها في هذا السبيل، فإذا كان ذو الرمة قد استخدم في شئ من المرونة صورة في غيرما ألفت له، فاستخدم التدويم مع الأرض وهو لا يستخدم إلا مع السماء، فقد عد هذا خروجا على وضعية اللغة، وكان هذا الخروج سبباً في عيب الأصمعي لشعره، وقد وقفت هذه الوضعية بالمرصاد لشاعر كأبي تمام، حاول أن يخرج إلى صور جديدة من التعبير (كاستخدام الأخدع للدهر، والجواشي للحلم، والخلاخل للخصر. إلخ). ولم يكن هذا الحرص على وضعية اللغة تقليداً جديداً في ميدان النقد ابتكره اللغويون، ولكنه تقليد عرفوه منذ العصر الجاهلي، يوم عاب طرفة استخدام الشاعر الصيعرية للجمل وهي لا تستخدم إلا للناقة، وقال عبارته المشهورة: استنوق الجمل.

والواقع أن اللغة في الشعر ليست ألفاظاً لها دلالة ثابتة جامدة ولكنها لغة انفعال مرنة، بل أميز ما فيها هو هذه المرونة التي تجعلها متجددة دائماً بتجدد الانفعالات. فالانفعالات الجديدة تستخدم الألفاظ دائما استخداما جديداً، وهذا ما قاومته وضعية اللغة مقاومة كبيرة، وأصبحت اللغة التقليدية بألفاظها وبصور استخدامها المعهودة هي الميدان الذي يستطيع أن يتحرك فيه الشعراء بانفعالاتهم الخاصة ولا يباح لهم الخروج منه. بعبارة أخرى ظلت اللغة الكلاسيكية هي لغة الشعر الراقي.

---

(١) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص ٤٢٦ - ٤٢٧.

والمثل الثانى يقف بنا من وضعية هذه اللغة على خاصية من خاصياتها الجمالية التى تظهر فى الاستعمال وهى تكرار الظاهر فى مثل. جاءنى غلام زيد وزيد، فهذا التكرار هو «الحسن الجميل»، والإضمار فى هذه الحالة قبيح. ولذلك كان بيت ابن الرومى - رغم ما فيه من تكرار، أو بسبب ما فيه من تكرار للظاهر - هو أحسن بيت فى قصيدته كما رأى الصاحب، وهذا ما يدلنا على أن للغة العربية قوانين داخلية تجعل بعض الاستعمالات جميلا والآخر قبيحاً.

ولسنا نريد هنا أن ندخل فى دراسة تفصيلية لطبيعة اللغة العربية، ونكتفى بأن نذكر أن خبرتنا بها، والمفهومات التى سادت بين علمائها فضلا عن الناطقين بها، كلها تؤكد أن طبيعة هذه اللغة طبيعة تركيبية وليست تحليلية. والصورة الرمزية التى تدل على هذه الطبيعة هى تلك الصورة القديمة التى ذهبت إلى أن الألفاظ كالأوعية، وأن العرب ربما جعلت كثيراً من الأمتعة فى وعاء واحد. فهذه الصورة تعبر لنا فى صدق عن تصورهم وإحساسهم بهذه اللغة وطبيعتها. وحين نجعل الأمتعة الكثيرة فى وعاء واحد فإننا لن نحتاج إلى أوعية كثيرة، فسرعان ما تستوعب الأوعية قليلة العدد كل ما لدينا من متاع. وهذا يفسر لنا قصر الأعمال الأدبية وميلها إلى الصورة الموجزة، فقد كان العربى يستطيع أن يقول كل مالديه فى بيت أو بيتين. ولكن هذه الصور الموجزة عنده هى عنوان البلاغة. ولم يكن من الممكن أن تتسع هذه اللغة - أمام اعتبار أن البلاغة هى الإيجاز - لتلك الأنواع الأدبية القصصية، لأن الوعاء هنا - على العكس - فسيح متسع والمتاع الذى فيه قليل، أو لنقل لأن القصة على طولها تعطينا فكرة أو معنى أو خبرة واحدة بسيطة كان من الممكن تناولها فى بيت من الشعر أو شطر من بيت. وحين أخذ ابن الرومى فى استقصاء المعنى وتناوله فى أبيات كثيرة تميزت قصائده بطول النفس. ولكن النقاد كانوا يبحثون فى هذه القصائد عن البيت الشعرى الذى توافرت فيه فكرة «الأمتعة الكثيرة فى الوعاء الواحد» فكانوا لا يجدون فى القصيدة الطويلة إلا البيت أو البيتين فيعتبر ونهما كل ما فى القصيدة. ويقول القاضى الجرجانى: «ونحن نستقرئ القصيدة من شعره وهى تناهز المائة أو تربى أو تضعف فلا نعثر فيها إلا بالبيت الذى يروق أو البيتين[1]». وبذلك استقرت الصورة التركيبية فى اللغة، وكان الشعر أنسب الأنواع الأدبية التى تصلح فيها هذه الصورة، لأن القصيدة كان من الممكن أن تتكون من مجموعة صغيرة

---

(١) الجرجانى. الوساطة بين المتنبى وخصومه ص٤٢

من الأبيات من جهة، ولأن البيت هو أقل صورة لفظية يمكن أن تتضمن أكبر قدر من المعنى، وبذلك تفسر لنا طبيعة اللغة ذاتها شيوع مبدأ الإيجاز، كما تفسر لنا الاهتمام بالبيت أكثر من الاهتمام بالقصيدة.

وإذا سلمنا مع نيكلسون بأن أوزان الشعر العربي تعد تطوراً لظاهرة السجع[1] أدركنا إلى أي حد تكون الصلة بين اللغة العربية وأوزان الشعر. وهذه الأوزان – كما رأينا – صاحبت في نشأتها القافلة في عرض الصحراء، فبدأ العربي ينغم كلامه على ضربات أخفاف الإبل وحركاتها. ومعروف أن السير عملية إيقاعية، ومن ثم بدأ الإيقاع يتوازى مع مقاطع اللغة المنغمة، وكانت النتيجة أن أصبحت أوزان الشعر ألحانا إيقاعية كذلك، ولكنها وثيقة الصلة باللغة ذاتها. وهذا ما لاحظه من قبل الجاحظ حين نظر في عمل الملحنين والموسيقيين الذين يضعون الألحان للشعر العربي فوجد أن العرب «تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، فتضع موزونا على موزون، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن. فتضع موزونا على غير موزون[2]». وهذا يؤكد الصلة القوية بين اللغة وأوزان الشعر، وحين خرج الأدباء إلى أوزان جديدة كانوا خرجوا كذلك على وضعية اللغة. ولم تكن أعمالهم الأدبية هي الإنتاج الأدبي الراقي. هذه الصور الثابتة للأوزان وصلتها الوثيقة بطبيعة اللغة ووضعيتها منعت الشاعر من التحرر والخروج إلى أوزان جديدة من جهة. كما دعته من جهة أخرى إلى أن يركز كل القيم الإيقاعية في البيت الواحد موفقا بينها وبين المعاني الكثيرة التي يريد تركيزها فيه. معتمداً في ذلك على الألفاظ وقيمها الصوتية والدالة. ولذلك وضعت بذرة الصنعة التي أصبحت القيم الفنية فيما بعد تتركز فيها.

أترانا بذلك قد أجبنا بالإيجاب عن السؤال القديم الخاص بثبات التقاليد الفنية: هل في اللغة العربية نفسها وفي أعاريض الشعر توجد أسباب هذا الثبات؟ – نعم. وإنها لمحاولة.

---

(١) Reynold A. Nicholson A. Literary History of the Arabs; London Adelphi Terrace,3 rd impr,1923., p.75.

(٢) الجاحظ: البيان والتبيين جـ١ ص٣٦١.

البــاب الرابــع

المقارنــة

الفصل الأول

مفهوم الشعر

«ليست الأشعار كما يتصور الناس مجرد مشاعر، إنها تجارب»

رلكـه(١)

(أ) المفهوم المعاصر للشعر

مايزال النقاد منذ عرف النقد يتعرضون لوضع التعريفات المختلفة للفن عامة والشعر خاصة. وطبيعى أن هذه التعريفات كانت تختلف أو تتفاوت فى مدى صحة فهمها للفن الشعرى باختلاف النقاد وتفاوت أمزجتهم وثقافاتهم وعقلياتهم وظروفهم العامة. وقد أشار إلى ذلك سير موريس بورا M. Bowra فى كتابه «تراث الرمزية "The Heritage of Symbolism (١٩٤٧) فقال: «لم يجد أحد - حتى أرسطو - تعريفاً كافياً للشعر. ونحن جميعا نعرف ماذا يكون الشعر، ولكن سرعان ما نجد أن فكرتنا عنه لا يشاركنا معاصرونا إياها فضلا عن كبار النقاد فى الماضى. فكل تعريف يبدو فى الوقت نفسه واسعاً جداً وضيقاً جداً. والحقيقة أن نظرية الشعر ومزاولته تختلفان من عصر إلى عصر. فهو يعيش بالتعبير، وهو دائم التجدد بما يدخل فيه من مستويات جديدة، وفن جديد. وما كان كافيا لفترة من الفترات لا يمكن أن يكفى أخرى. وبنظرة عامة يبدو أن مفهوم الشعر يتأرجح بين طرفين، بين التعليم والتأثير magic(٢). وقد تناول جورج هويلى هذا المفهوم بالتحليل والنقد، مما لا يتسع له المكان هنا، ولكن محاولته فى عمومها يمكن وصفها بأنها تهدف إلى عدم الفصل بين مفهومى التعليم والتأثير فى العمل الشعرى. وقد عرف هربارت ريد H. Read أنه من غير الممكن تعريف طبيعة الشعر تعريفاً منطقياً، ولكنه يصفه بأنه «صفة علوية transcendental quality أى نقل مفاجئ تقوم به الألفاظ تحت تأثير خاص.

---

(١) H. Read: Forms in Modern poetry; Vision press, London,1748, p.79.

(٢) George Whalley: Poetic Process; An Essy in poetics. Routledge and Kegan Paul, London, 224.

ولا يمكننا وصف هذه الحالة أكثر من استطاعتنا وصف حالة من الجمال. ولسنا نستطيع إلا أن نقوم بعدد من التفرقات أهمها التفرقة العريضة - وإن كانت تفرقة أساسية - بين الشعر والنثر»[1]. وهو يستخدم كلمة (أساسية)، لأنه يعتقد أن الفرق بين الشعر والنثر ليس فرقا سطحيا، ليس في الشكل، ولا حتى في طريقة التعبير، ولكنه فرق جوهري صرف. ثم يمضي ريد في بحث الأسلوب الشعري.

وهكذا نجد الناقد حريصا على أن يعرف طبيعة الشعر معرفة أقرب ما تكون إلى الحقيقة، وهو في هذه المحاولة تكون نتائجه أصدق ما تكون عندما ينتهي إلى تلك القوانين الداخلية للعمل الشعري ذاته، ومعرفته بهذه الطبيعة لازمة لعمله النقدي، بل ربما كانت هي الأساس الذي يتيح له بناء نقديا.

وقد رأينا الناقد العربي يدلنا على فهمه للشعر، لطبيعته وعملية إبداعه، وكان هذا الفهم بطبيعة الحال هو الأساس الذي أقام عليه نقده، وطبيعي أن يحدثنا الناقد عن فهمه للشعر بعامة قبل أن يتناول شعراً بالنقد (القاضي الجرجاني في «الوساطة» يصور هذا المنهج)، ولا شك في أن هناك فروقا بين فهم الناقد والآخر، وأن هناك مئات من المفهومات الجزئية، أو المفهومات الواسعة جداً والضيقة جداً، تطالع كل من يستقرئ النقد العربي، ولكن هناك مفهومات عامة لم تكن ملكا لأحد، بل كانت ملكا للجميع، هي تلك المفهومات التي تجمعت في «عمود الشعر»؛ فلعل المبادئ التي تجمعت فيه أن تكون هي الصورة المبلورة لتلك المفهومات الكثيرة المشتتة، فعمود الشعر بعبارة أخرى هو قوانين الشعر كما تتمثل عند العرب.

وفي نهاية النصف الأول من القرن العشرين (على وجه التحديد سنة ١٩٤٦) كتب دونالد استوفر - الناقد الأمريكي المعاصر - كتابه عن «طبيعة الشعر»، وقد قدم في هذا الكتاب سبعة مبادئ يراها كافية - إذا هي تحققت - لأن تقدم إلينا ما لا نتراجع عن اعتباره فن الشعر، وقد كانت قيمة هذا الكتاب هي التي لفتتنا إلى فكرة المقارنة، وقيمة الكتاب تأتي من أن صاحبه لم يحاول أن يفهم الشعر من وجهة نظر معينة، كأن يهتم باتجاه

(١) Herbert Read: Collected Essays in Literary Criticism; Faber and Faber, London,2 nd. ed.1950, p.41.

مدرسة من المدارس الشعرية، فلم يتحيز فى وقت من الأوقات - نتيجة لذلك - إلى رأى يقف عند طرفى الخط، وهو بذلك تجنب الوقوع فى المفهومات الواسعة جداً والضيقة جداً، وقيمة الكتاب تأتى كذلك - وهو الأهم - من أن مادته المادة المصفاة من كثير من المفهومات الغربية السابقة، ولذلك سنتخذه أساسا للمقارنة هنا بعمود الشعر، وكان من التوافق الغريب أن ينتهى كل من «عمود الشعر» فى الماضى، واستوفر فى الحاضر، إلى تحديد طبيعة الشعر بسبعة مبادئ، ولكننا سنشير من وقت لآخر إلى مصادر أخرى حديثة للمفهومات الجزئية التى سيقدمها لنا استوفر.

وقد نبه استوفر منذ اللحظة الأولى إلى أن كتابه يعالج مشكلة واحدة هى طبيعة الشعر، والفكرة الأساسية التى سيعمل على تحقيقها هى أن القصيدة من الشعر تشبه الشخص أو الشخصية تماما، وهو يعنى الشخص مجرداً، لا شخص الشاعر صاحب القصيدة، فكما أن للشخص صفات متعددة يتكون هو من مجموعها، فكذلك القصيدة، وهى بعد تجربة فردية خيالية، سجلها شاعر فرد بكل أمانة ودقة ممكنة.

وطبيعة الشعر مرنة؛ ولهذا كانت قوانين الشعر - كقوانين الطبيعة - يمكن أن تستنبط بوصفها مبادئ موجهة، يتحرك الأفراد فى حدودها بسهولة تبعاً لطبائعهم الخاصة، فلا هى تترك لهم الحرية ولا هى تعوقهم، فطبيعة الشعر ليست آلية، وقوانينه ليست أوامر، ولكنها ملاحظات، فهى لا تفرض على الشعر ولكنها تستنبط منه.

والكتاب بعد ينقسم إلى سبعة فصول، يتناول الكاتب فى كل فصل خصيصة أو مبدأ أو قانونا من قوانين الشعر، والخصائص الخمس الأول هى خصائص الشعر poetry، والفصلان الأخيران - وإلى حد ما الفصل الأول - لدراسة خصائص القصيدة poem. وقبل أن نعرض هذه المبادئ عرضاً سريعاً أود الوقوف عند الإشارة إلى ما بين الشعر poetry والشعر poems من فرق، فنحن كثيراً ما نستخدم اللفظ لندل به على المعنيين. والحق أن مفهوم الشعر poetry يدل على التصور العام للعمل الشعرى كائناً ما كان نوعه أو مستواه، نستطيع أن نقول بعبارة أخرى إنه يدل على التصور العام المستنبط من كل شعر، والذى يتمثل فى كل شعر. والشعر أو القصائد poems تنسب إلى الشعر بما يتمثل فيها منه. وقديماً استخدمت كلمة poesy (لتدل على القدرة البنائية) وكلمة poetry

(لتدل على الأشعار poems بعامة أو مزاولة الشعر) ولكن التفريق بينهما لم يمكن توطده في القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر. ولا تكاد الكلاسيكية الحديثة تفرق بينهما تفريقاً جوهرياً. ويبدو أنه قد فات الأوان لتعميم كلمة poesy، كما أن الحاجة إلى لفظ جديد ليست ماسة. ويذهب هويلي إلى أنه ليس من الصعب الاحتفاظ بكلمة شعر oetry لتدل على العملية، وكلمة «أشعار poems » للفظ الجامع. والتمييز بين المفهومين.. ينير السبيل للنقد[1]. والفرق بين هويلي واستوفر في هذا التفريق هو أن الأول يربط بين الشعر poetry والعملية الشعرية poetic، ويعمم كلمة الشعر poems ليجعلها تدل على العملية والأشياء الحسية المسماة شعراً (القصائد)، في حين أن الأخير يضع القضية وضعاً آخر أوضح وأدل، فيجعل كلمة الشعر poetry تدل على المفهوم العام، على النظرية، وكلمة الشعر أو القصيدة poem خاصة بالبنية الحسية التي يتمثل فيها هذا الشعر.

وهذه هي المبادئ السبعة التي تتمثل في الشعر والقصيدة بحسب التقييم الذي أشرنا إليه عند استوفر من قبل.

أولا: اللغة في الشعر هي أول ظاهرة تحتاج إلى النظرة. وواضح أن لغة الشعر تختلف عن لغة العلم والفلسفة، فالعلم والفلسفة في حاجة إلى لغة تصل إلى الهدف مباشرة أو توصل إليه. ولا بأس في الاستغناء عن اللغة المألوفة إذا وجدت اللغة التي تؤدي إلى هذا الهدف من أقرب طريق، كما هو الشأن في لغة الجبر (أ + ب = حـ مثلا).

أما اللغة في الشعر فلها شأن آخر، إن لها شخصية كاملة تتأثر وتؤثر، وهي تنقل الأثر من المبدع إلى المتلقي نقلا أمينا. وليست المسألة مجرد نقل أمين فحسب، ولكنه النقل الأمين عن المبدع عندما يفكر أولا وقبل كل شئ باعتباره فرداً. لذلك كانت لغة الشعر ممتلئة بالمحتوى الذي تنقله نقلا أميناً. وهي بعد لغة فردية في مقابل اللغة العامة التي يستخدمها العلم. وهذه الفردية هي السبب في أن ألفاظ الشعر أكثر حيوية من التحديدات التي يضمها المعجم. والألفاظ الشعرية تعين على بعث الجو بأصواتها. فالعلاقة بين الأصوات في الشعر - كالموسيقى تماماً - يمكن أن تثير متعة تذوق الانسجام الحي، سواء بالأجزاء المكررة أو المنوعة أو المتناسبة. والكلمة الشعرية، لذلك يجب أن تكون أحسن كلمة تتوافر فيها عناصر

---

(١) انظر هويلي: المرجع السابق ص٢٢٥.

ثلاثة: المحتوى العقلى، والإيحاء عن طريق المخيلة والصوت الخالص، ويجب أن يكون اتصالها بالكلمات الأخرى اتصالا إيقاعياً بحيث يؤدى هذا التلوين الإيقاعى إلى الغاية المطلوبة.

ولا يوحى إلينا تحليل استوفر للكلمة الشعرية إلى عناصر ثلاثة أن هذه العناصر تعمل مستقلة فى العمل الأدبى، فليس هناك ناقد واحد يتصور هذا الانفصال. ومفهوم القصيدة ومفهوم الشعر بعامة لا يترك فرصة لهذا الفهم. وقد أشار ولك – وهو من أساتذة النقد الأمريكيين المعاصرين – فى دراسته لنظرية الأدب، فى ختام الفصل الذى عقده للحديث عن الوزن والإيقاع، إلى أن «الصوت والوزن يجب أن يدرسا من حيث هما عنصران فى مجموع العمل الفنى، غير منفصلين عن المعنى[1]».

وانضباط لغة الشعر، (وهو هنا المبدأ الأول) لا يعنى عدم القابلية للتغيير، كما هو الشأن فى العبارة (٢ + ٢ = ٤) مثلا، ولكن يعنى الحد الأقصى من قوة التعبير. ولذا فإن الشعر غير قابل للترجمة، لأنه إنما كان شعراً فى لغته وبلغته، ولغته قيمة غير منفصلة عنه. وفردية اللغة لا تسمح بنقلها إلى لغة أخرى نقلا مساوياً كما هو الشأن فى اللغة العلمية ذات الصيغة العامة.

ونحن لا نجد من المحدثين من تناول مشكلة اللغة من حيث صلتها بطبيعة الشعر مثل بول فاليرى – عضو الأكاديمية الفرنسية – فى الجزء الثالث من كتابه variété، فقد نظر إلى مشكلة الترجمة التى حكم باستحالتها إستوفر، فكانت فى نظرته طرافة ولكن كان فيها عمق أيضاً. فعنده أن ترجمة العمل الشعرى ليست مستحيلة فحسب، بل إنه يستحيل نقل القصيدة إلى صورة نثرية من لغتها كذلك. وهو يسمى ذلك ترجمة الشعر إلى النثر. ويرجع فاليرى تذبذب الذوق الفرنسى فى خلال القرون الثلاثة السابقة إلى الجهل بطبيعة الشعر الحقة. ولذلك لم تأخذ الاتجاهات المختلفة صفة الثبات والشيوع لأن التغيير لم يكن أكثر من نوبات accés عارضة تنتج من وقت لآخر فى صورة تمرد أو عصيان، أو يقوم بها عدد ضئيل من الشخصيات الثائرة. ومشكلة اللغة هى مفتاح هذه القضية عند فاليرى. ومن ثم راح يبحث طريقة اللغة ومدى ما لها من أثر فى الشعر بحيث تخلق منه شيئاً آخر يختلف تمام الاختلاف عن المفهوم العادى للغة المستعملة. وقد عنى القدامى، بدراسة الاستعارات

(١) Wellek, R; The Theory of Literature, p.176.

وتحليلها من الوجهة البلاغية، ولكن هذا التحليل ناقص، لأن المسألة ترجع أولا وقبل كل شئ إلى الاستعمال. هذه المحسنات - وإن أهملها نقد المحدثين - تقوم بدور هو من الأهمية فى المكان الأول، لا فى الشعر الواضح المستوى بل فى الشعر الثائر الذى يتجاوز حدود الألفاظ المنضبطة، ويوسع أو يضيق من معانى الكلمات، ويغير فى كل لحظة من قيم هذه العملة، وهذا التغيير يحدث أحياناً على ألسنة الناس، وأحياناً أخرى نتيجة للضرورات المفاجئة فى التعبير الفنى، وقد يحدث هذا التغيير من القلم المتردد فى يد المؤلف.

كل هذه التغييرات التى يحدثها الشعراء فى اللغة تجعل منها شيئاً آخر. وهذا هو الأمر الجدير بالتحليل.

ولم يعن أحد بدراسة ظاهرة الاستعمال فى اللغة وتحليلها، وتبين ما يمكن أن يكون لها من أثر فى فهمها لطبيعة الشعر فهما صحيحا. ومن ثم ظهرت المحاولات الكثيرة الخاطئة لفهم طبيعة الشعر هذه، ومن بينها تلك المحاولات التى تترك هذا الفن ذاته لتتحدث عن أشياء هى فى الواقع خارج الفن. يمثل ذلك القائلون بأن الآداب نوع من التربية لصالح الشعب، وأنها تكون الشباب وتثقفهم، فهؤلاء يخلطون بين الآراء العامة والمتعة المباشرة التى يثيرها العمل الفنى. إنهم يفهمون العمل الفنى على مرحلتين، فلا يتذوقون القصيدة من حيث هى شعر تذوقاً مباشراً ، ولكنهم يترجمونها - إذا صح التعبير - إلى النثر أولا، ثم يفهمونها ويتذوقونها ويحكمون عليها أخيراً من خلال هذا النثر. فهم يعاملون القصيدة كما لو كانت منقسمة إلى عبارات نثرية مكتفية بذاتها وقائمة وحدها من جهة، وإلى قطعة موسيقية خاصة من جهة أخرى. ثم يمضون يقسمون العبارة بدورها، فتنحل فى أيديهم إلى متن صغير (قد يقل فى بعض الأحيان إلى أن يصل إلى كلمة واحدة أو عنوان العمل ذاته) وإلى كمية من التوابع كالزينات والصور والمحسنات والصفات و (التفصيلات الجميلة). أما فيما يختص بموسيقى الشعر فإنهم يقفون منها بعيداً، بعضهم يعتقد أنها شئ يمكن إغفاله والتهاون فيه، وهى عند البعض موضوع لدراسات تجريدية علمية أحيانا، وغير مثمرة فى العموم.

ومن ذلك يخلص فى أيديهم من العمل الفنى (القصيدة) طائفة من الألفاظ لها معانيها العادية، وتؤدى فى مجموعها معنى ما، يفهمونه ويحكمون على القصيدة بحسبه، وهذا هو الحكم الخاطئ الذى لا يتصل بالقصيدة ذاتها مباشرة، وإنما هو يتصل بصورة ممسوخة منها هى الصورة «النثرية» التى ترجمت القصيدة «الشعرية» إليها. وهنا يقول فاليرى: إن عادة الحكم على الشعر بحسب النثر وبحسب وظيفته، وتقويمه على أساس من كمية النثر

التى يشتمل عليها، جعلت الذوق العالمى يصبح شيئاً فشيئاً نثرياً prosaique. وقد بدأت هذه الظاهرة منذ القرن السادس عشر. فالأخطاء العجيبة للدرس الأدبى، وأثر المسرح والشعر الدرامى (الشعر الدرامى معناه الواقعة l'action ، وهى فى جوهرها نثرية) أشاعت كلها كثيراً من السخافات وكثيراً من التجارب التى تكشف عن الجهل الفاضح بأمور الشعر.

وقد وقف الشعراء – بغريزتهم أو بإرادتهم – يعارضون تجزئ أعمالهم الفنية، وترجمتها فى طائفة من الألفاظ تؤدى معنى يكون موضوعاً للحكم عليه من حيث قيمته لصالح الشعب وتثقيف الشبان. ذلك أن العمل الفنى ليس معنى وليس فكرة، وإنما هو وجود كامل أو حالة شعورية كاملة، صحيح أن الشاعر يستعمل الألفاظ ذاتها التى يستعملها الناس فى حديثهم العادى أو يستعملها الكتاب فى نثرهم للتعبير عن فكرة، ولكن الشاعر حين يستخدمها فإنه ينفى عنها قيمها العادية المعهودة، ويكسبها قيما جديدة. وهو يحاول بشتى الوسائل أن يبعد بها عن ميدان النثر وعن قيمتها فيه، فينظمها بطريقة خاصة تختلف عن الاستعمال العادى لها، ويوسع أو يضيق من مدلولاتها. وعلى الجملة فإن كل ما يؤكد له أنه لا يتحدث بالنثر حسن عنده. وليست القوافى، والتقديم والتأخير، والاستعارات والتنسيقات والصور – ليست إلا وسائل فى يده لمعارضة الاتجاه النثرى.

والأدب – عند فاليرى – لا يثير الاهتمام إثارة عميقة إلا بمقدار ما يؤثر فى الروح ببعض التغييرات، تلك التغييرات التى تلعب فيها الخواص المثيرة للغة دوراً رئيساً. قد يقرأ الإنسان كتاباً ويقرأه فى نشوة، ولكنه لا يستولى على كيانه كما لو أنه وجد فيه آثار فكرة تضارع فى سيطرتها سلطان اللغة ذاتها. أما فى حالة الشعر فيبدو أن هناك قدرة لازمة لإخضاع اللفظ العادى لغايات مفاجئة دون تحطيم للصيغ المقدسة، ثم التمكن من نقل الأشياء التى يصعب قولها ونقلها، وتلازم الانسجام (الهارمونى) وتوجيه العبارة والأفكار جميعاً – وكل هذه هى الأمور الأولى فى فن الشعر.

وعلى الجملة فإنه كلما كانت القصيدة «شعرية» قل إمكان التفكير فيها «نثرياً» دون أن تتلف. فتلخيص القصيدة وصياغتها نثراً يعد جهلا تاماً بجوهر الفن، وليست الأفكار التى تظهر أو يوحى بها نص القصيدة هى الشئ الوحيد والرئيسى فى الكلام، ولكنها وسائل تشترك بالتساوى مع الأصوات والإيقاع والانسجام Le nombre والزينات – فى أن تثير نوعاً من التوتر أو الهياج، وأن تخلق فينا عالماً – أو حالة من الوجود – غاية فى الانسجام.

وهكذا يؤكد فاليرى ببحثه طبيعة الشعر فكرة استوفر[1] فى فردية لغة الشعر، وأن كل شاعر يصنع لغته الخاصة المعبرة، وأن القصيدة بنية شعرية لانثر فيها.

ثانياً: والخاصة الثانية للشعر هى العمق. فالتجربة التى تتمتع بدرجة كبيرة من العمق هى التجربة التى يبزغ منها الشعر. والواقع أن طبيعة المشكلة تتناول أصل الشعر كما تتناول صفاته. والشاعر فى حاجة إلى عمق التجربة أكثر من حاجته إلى التفصيل. وكلما قلت تفصيلات الصورة والحالة الشعرية زاد تأثيرها المباشر؛ فكثرة التفصيلات لاتترك عملا للإيحاء الذى تتمتع به لغة الشعر، والذى يعتمد على الصور الفنية كالاستعارة وغيرها. ولذا فإن التعبير المباشر فى الشعر ليس تعبيراً شعرياً، وحياة الألفاظ الطويلة، وما تبلور فيها من مأثور أدبى وتاريخى وأسطورى، كل ذلك يكسبها تلك المقدرة الرمزية الإيحائية. والغموض والتعقيد مما يزيد عظمة اللفظ أو الرمز. والتناقض بين الصور والرموز لا يعنى فسادها، بل على العكس ربما أكسبها قوة. وذلك لأن الحالة الشعرية ليست منعزلة أو منفردة بلون واحد من الإحساس.

فالعمق إذن عامل مهم فى الشعر، ولا تكفى الأمانة والانضباط، فإنه من السهل على الإنسان أن يصب على الورقة ألفاظاً ضعيفة مختلطة فى غير ما نظام ومبتذلة، لتعكس فى صورة أمينة صحيحة وخامة عقله وتفككه وآليته. ولكن الغباء مهما يكن منقولا فى غاية الدقة فإنه لن يكون شعراً. هذا معناه أن الشعر يقتضى سمو العاطفة وعمقها. ومع أن الشعراء يختلفون فى طرق أداء ذلك بين الإيجاز والإسهاب، أو بين حذف التفصيلات والتكرار، أو بين الإشارة المفاجئة والتأثير السحرى الهين، أو بين التناقض والتوازى، فإن النتيجة واحدة، وهى أن التعبير الأمين من أقلامهم يصبح شعراً لأنه أخذ مأخذ القوة والعمق.

ثالثا: والصفة الثالثة للشعر هى صفة الأهمية. والمقصود بها أهمية العاطفة المعبر عنها. وفى بعض الأحيان يكون فى التعبير عاطفة، ولكن أعظم منه الشعر الذى يكون الفكر فيه قيمة أكبر بالنسبة للحياة الإنسانية. وهذا يؤدى بنا إلى القول المأثور بأن الشعر له غاية تعليمية؛ لأن الجانب الفنى لا ينفصل عن الأخلاق فى التجربة الشعرية. فالشعر لا يقاس بصفاته الفنية أو بعمق تجربته فحسب، بل أيضاً بقيمة هذه التجربة بالنسبة للعالم. والشاعر لا يكتب لمجرد المتعة وتحريك أصابعه، ولكنه يكتب ليتصل بالآخرين. والمدارس الكلاسيكية كانت تلح على هذه الأهمية فى الشعر، فى حين اهتمت المدارس الرومانتيكية بعمق التجربة.

---

(١) يؤيدهما فى ذلك بعبارة صريحة هويلى Whalley فى كتابه السابق ص٢٢٣

وقد شاع فى العصر الأليزابيثى مفهوم خاص للشعر يعارض فكرة الأهمية هذه، وينفى أن يكون للشعر أهمية لأنه عملية تقليدية فيها كثير من الكذب، وإن سيق هذا الكذب بمهارة. ومع ذلك فقد ظل الاتجاه إلى الأهمية ثابتا منذ اليونان حتى ماتيوأرنولد. وما زال القرن التاسع عشر يؤكد الأهمية الأخلاقية للشعر.

وطبيعى أن يكون لدعوى الأهمية هذه رد فعل كما هى طبائع الأشياء؛ فوقف العصر الحديث موقفا عدائيا من فكرة الأهمية. وهذا الموقف قد مهد له منذ القرن الثامن عشر كانْت وفنكلمان ولستج أو المدرسة الجمالية على وجه العموم، وكانت دعواها تقوم على أساس أن الجمال مستقل عن الغايات الخلقية والتعليمية. وقد تبلورت هذه الدعوى فى العصر الحديث عند المفكر الإيطالى بندتو كروتشه، زعيم القائلين بفصل القيم الجمالية فى الفن عما عداها.

ومع ذلك فكل الشعر تعليمى، بمعنى أنه يحتوى على معرفة. والشعر يزيد من معرفتنا، فليس بشعر مالا يؤثر فينا. ونحن لا نتأثر دون أن تصبح لدينا معرفة بتجربة جديدة أو أكثر حيوية بالنسبة لمعرفتنا الأولية السابقة. ووجهة نظرنا فى أن الشاعر أمين وعميق تجعل الشاعر معلما. فهو معلم من هذه الوجهة. أما كونه يسوق إلينا فى شعره العبارات الأخلاقية المباشرة فليس هذا هو المقصود؛ لأن القارئ لا يقتنع بها غالبا، لأنها -كما يقول ورد سورث - لم تنقل حية بواسطة العاطفة إلى القلب.

وليس عمل الشاعر إقناع القارئ (تعليمه) بالعقل وحده، ولكنه يؤثر فى كل ما هو حى فى الإنسان. وطبيعة الشعر ليست إستاتيكية، بمعنى أنه ليس له معنى عقلى واحد عند كل الناس فى كل العصور، ولكن أهمية الشعر حية متنقلة، تتشكل عند كل قارئ بحسب فهمه الخاص. فالشاعر لا يعدو أن يكون مجرد قائل لشئ، ولكن نجاحه يعتمد على ثقته هو والقارئ من أن الشئ المقول يستحق أن يقال. فالشاعر هو المرآة التى تبدو فيها الظلال الهائلة التى يعكسها المستقبل على الحاضر؛ فهو يرى الحياة جديدة لا نسخة من صورة قديمة. فإذا انتقل شعره بنجاح إلى الآخرين فقد تحتم أن يكون له أهمية.

هذا التصور للصلة بين التعليم والمتعة فى الشعر كما يعرضه لنا إستوفر يبدو تصوراً معقولا، بخاصة إذا نحن نظرنا معه إلى طبيعة الشعر. ويبدو أنه قد جنب نفسه الوضع القديم للمشكلة: فمع التسليم بأن الشعر يعلم ويمتع، يبقى هناك إشكال فرعى هو: هل هو

يعلم ويمتع من خلال التعليم أم أنه يمتع ويعلم من خلال المتعة؟ أما صمويل جنسون فعبارته المشهورة تقول: «إن غاية الشعر هى أن يعلم بواسطة المتعة[1]». هذه العبارة فى الواقع يمكن أن تتخذ أساسا لفكرة استوفر، لأنها تقف بين الرأيين المتطرفين، رأى لينتز الذى يجعل الهدف الرئيسى للشعر هو التعليم، ورأى دريدن الذى يجعل المتعة هى الغاية الأولى من الشعر. فهذان الرأيان يقومان على أساس الفصل بين المحتوى والصورة الفنية. ولم يعد لهذا الأساس وجود، وإنما يتدخل المحتوى والصورة بحيث لا يمكن تصورهما منفصلين أو تصور عمل كل منهما على حدة. ومن هنا اشتملت عبارة جنسون على كثير من الحقيقة، لأنها تمزج بين المتعة والمعرفة. ويكون التعليم (iustruction) فى هذه الحالة أن القصيدة تعلم القارئ بمعنى أنها من الممكن أن تثقفه وأن تترك فيه أثراً خالداً، لا أن تقوم بمهمة تربوية أو تعليمية، ولكنها تصنع ذلك (كما لو كان) عرضا[2].

وقد صور فاليرى هذه الفكرة أيضاً تصويرا طريفا يقيمه على أساس من الفهم اللازم لطبيعة العمل الفنى من حيث هو لا يقبل التجزئ والتقسيم. فإذا كان التجزئ عملا يخل بقداسة العمل الفنى ويفسده فإن البحث عن الفكرة أو الأفكار التى تتضمنها القصيدة للنظر فى مدى نفعها للشعب وتربيتها وتثقيفها الشبان - هذا البحث فى الواقع عمل ينافى كل المنافاة الفهم الصحيح لطبيعة الشعر. إننا نسلم بأن الشعر يتضمن أفكارا، ولكنها - كما هو معروف، أو كما ينبغى أن يكون معروفا - لا تقوم بنفس الدور الذى تقوم به «الأفكار» فى النثر، وهى ليست على الإطلاق قيما من نفس النوع. إنه من الطبيعى أن نبحث فى الكتاب الذى نقرؤه عن الفكرة، وأن نقومه بحسب فهمنا لها، ولكنه ليس طبيعيا أن نصنع ذلك فى القصيدة. ذلك أن الفكرة فى الكتاب هى الفكرة فى دماغ المؤلف وأدمغة كل من يتصفحون هذا الكتاب. هذا هو الفرض الذى يمكن التسليم به بسهولة إذا نحن رجعنا إلى الكتب التى ألفها أصحابها وأرادوا بها التعبير عن فكرة. ولكن الأمر فى حالة القصيدة يختلف عن ذلك أشد الاختلاف. إن الشاعر «يريد» أولا، وتأخذ عليه هذه الإرادة وجوده كله. وقد كان من الممكن أن ينفذ هذه الإرادة بصورة عملية، ولكنه حين لا يستطيع الحركة فى الخارج يتحرك داخليا. وتتمثل هذه الإرادة فى تلك الحركة الداخلية التى تمتد إلى الخارج،

---

(١) انظر هويلى: المرجع السابق ص٢٢٨.

(٢) انظر هويلى نفسه:

ولكن فى صورة لفظية[1] هى آخر الأمر ما نسميه بالقصيدة، ومن ثم قد يريد الشاعر شيئا ويقول شيئاً آخر. وذلك أن التعبير الذى خرج فى القصيدة ليس إلا تصريفا فقط للإرادة، وليس نقلا أمينا لها. وهنا يقول فاليرى: إنه ليس هناك معنى حقيقى للنص (عكس الكتاب بطبيعة الحال، حيث يوجد هذا المعنى الحقيقى) ولا سلطان للمؤلف علينا؛ فمهما يكن ما أراد المؤلف أن يقول فإنه قد كتب ما كتب، وعندما ينشر النص يكون كالجهاز الذى يستطيع أن يستخدمه كل فرد بأسلوبه وبحسب طرقه. وبذلك تكون القصيدة - إذا لم أسئ فهم فاليرى - جزءاً من الوجود الحى المتكامل الذى يحقق فيه كل منا وجوده هو الخاص. وبهذا المعنى يؤكد فاليرى الموقف الذى انتهى إليه إستوفر، وهو أن العمل الشعرى لا يمكن أن يكون قد وضعت له غاية بذاتها قبل إنتاجه، ولكنه بما هو عمل فنى متكامل، يمتع متلقيه بأن يحقق له جزءاً من وجوده؛ بما فى هذا الوجود من فكر. ورأيى أن هذا هو التصور المعقول والمقبول لمهمة العمل الشعرى كما يمكن أن توحى به طبيعة هذا العمل.

رابعاً: الصفة الأولى تطلبت من الشاعر أن يعبر عن شخصيته بأمانة، فهى إذن تنصب على طريقة استخدام اللغة. وصفة العمق تركزت فى العواطف، وتركزت الأهمية فى ذكائنا. أما الصفة الرابعة فهى أن الشعر حسى Concrete ومعنى هذا أن الشعر لايتصل بالجانب العاطفى أو العقلى فى طبيعتنا فقط، ولكنه يتصل كذلك بالجانب الحسى. فأفكار الشاعر وعواطفه يجب أن توضع فى إطار من العالم الخارجى، يجب أن يعبر عنها بألفاظ حسية ملموسة.

لماذا يأخذ المعنى أساليب أخرى غير تلك التى يأخذها فى الكتابات الفلسفية أو الخطابية أو العلمية أو النقدية أو التاريخية؟ أما الفلسفة والعلم فلهما أغراض تختلف، وهما يتناولان الحقائق العامة. والخطابة لها غاية عملية هى إقناع القارئ أو السامع بموضوع محدد. والنقد يحلل ويقسم ويربط ويحاول جاهداً الوصول إلى مقررات عقلية لها صدق عام. والتاريخ ينظر دائماً فى اتجاه واحد، ويشعر المؤرخ بصدق منهجه وصحته عندما يحاول إبعاد نفسه. أما طريقة الشاعر فلا تحد بشئ من هذا. مادة الشاعر هى الأشياء المحسوسة التى يستخدمها لتأليف صوره الحسية كما يستخدم البنَّاء الحجارة. والصور الحسية، كما

(١) يتفق فاليرى فى هذا الفهم للألفاظ فى الشعر من حيث هى امتداد للحركة النفسية الداخلية الناتجة عن الإرادة الحسية مع العالم اللغوى كارل فسلر Karl Vossler فى كتابه «روح اللغة فى الحضارة Th Spirit of Language in Civilization, tr. Oscar Oeser, London Kegan Paul,1932

هو معروف عند النقاد والبلاغيين، تجعل حصول الأفكار فى ذهن السامع أكثر سهولة ومتعة. والصور الشعرية لا تقارن بالأشياء المرئية المساوية لها كما تصنع المرآة، أو بالأشياء السمعية كما يصنع التليفون. والشعر لا يقدم إلينا صوراً طبق الأصل كما هو الحال فى التصوير مثلا، وإنما أداة الشعر الصوت. ومع ذلك فإن أصوات الألفاظ فى الشعر لا تكون دائما طبقاً للأصل الطبيعى.. ولكن أقرب ما تكون إليه. هذه الصور الصوتية ثابتة، وهذا الثبات يميل إلى الاختفاء فى غير الصور الصوتية. فأداة الشعر (الألفاظ أو الأصوات) هى السبب فى كون الصور الموحى بها عند القراء تختلف من قارئ إلى آخر، لأنها لا تنقل الأشياء نقلا حرفيا طبق الأصل وإنما هى إيحاءات تتأثر بها مخيلتنا. وبتحليل الشعر يتبين أن جزءاً من حيويته مرده إلى تلك الصور الحسية الموحية.

خامساً: تمهد الصفات السابقة للقول بأن الشعر عمل معقد كالإنسان. وقانون التعقيد هذا هو فى الواقع نتيجة أكثر منه سببا للإبداع الشعرى. على أن كثيراً من الشعراء المحدثين قد هدفوا بوعى منهم إلى كتابة شعر معقد. ويمكن أن يسموا بالميتافيزيقيين المحدثين، وعدد كاف منهم منذ دن إلى هبكنز معقدون بطبيعتهم، ويعكسون هذه الطبيعة فى أعمالهم. والواقع أن كل الشعر معقد وإن اختلف فى درجة التعقيد. وليس التعقيد مرادفاً للعمق.

وننظر فإذا بنا نجد أن قليلا ممن أحسوا القطعة الشعرية إحساسا قويا يقنعون بقبول تفسير واحد لها. والواقع أننا إذا فكرنا فى الشعر بوصفه بنية حية فإننا لا نستطيع قبول رأى أو حقيقة بوصفها المعنى الكامل للشعر نفسه. وامتناعنا عن تلخيص صديق لنا فى عبارة واحدة ليس معناه بالضرورة أننا عرفنا عنه القليل أو فكرنا فيه قليلا. وإذا تذكرنا أن الشعر يوحى أكثر من أن يقرر، وأنه يولد الفكر الحى المتحرك، فإننا نرى بأى معنى يمكن أن يحتوى الشعر على قيمة عقلية وخلقية، وأن يكون فى الوقت نفسه شيئاً سوى أى معنى من المعانى التى ينسبها إليه قارئ نواقة، إن الكلمات فى النثر العلمى أو الفلسفى لها القدرة على التقييد، فى الوقت الذى تتمتع فيه الكلمات الشعرية بالقدرة على إطلاق الحرية. وفى تفسير القطعة الشعرية يجب ألا تستخدم تحديدات النثر مطلقاً بصورة جافة على أساس دعوى خاطئة هى أن الناقد يعين الشاعر على أن يقول شيئاً لم يكن واضحاً فى ذهنه. فالتبسيط عادة يجر إلى الرداءة[1]. وكون الشعر مؤلفا من عناصر كثيرة مختلفة

(١) نستطيع أن نلمس هنا أصداء قوية لما سبق أن رأيناه من فهم فاليرى للغة العمل الشعرى.

لا يستدعى أننا عندما نحلله نحاول الفصل بين هذه العناصر كما لو كانت عملية التحليل فى الكيميا الصناعية مثلا.

وقليل من النقاد من التفت إلى العلاقة بين الطول فى الأعمال الفنية وبين التعقيد والعظمة. ويمكن الانتهاء إلى قاعدة عامة هى أن السطر الواحد من الشعر أو القطعة الواحدة تتهيأ لها فرصة أوسع لأن تكون عظيمة إذا هى جاءت فى عمل شعرى طويل. ومعنى هذا أن التعقيد يصعب تحققه فى الحيز المحدود. وليس الطول فقط فى ذاته هو ما يشعر بالتعقيد، ولكن كل قسم بمفرده يستمتع بمزيد من الإيحاء والمعنى بسبب علاقته بالكل، فمثلا آخر كلمة نطق بها هاملت إزاء مشكلة الحياة والموت هى: «إن البقية صمت» وهى عبارة لا تعطى حلا واحداً للمسألة، وإنما هى توحى بأن البقية راحة ولكنها من الممكن أن تعنى أن هاملت لن يستطيع الكلام بعد، ويمكن أن تعنى كذلك أنه مهما طال اهتمام الكائنات الفانية فإن الصمت يتلو جميع أسئلتها عن الحياة المستقبلة.

ونحن نعرف أن هربرت ريد واحد من أولئك النقاد القلائل الذين واجهوا مشكلة الطول والقصر فى الأعمال الشعرية. وقد وجد أن مجرد الطول لا يجعل من القصيدة عملا شعرياً ضخما. فالفرق بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة فرق فى الجوهر أكثر منه فى الطول «ويثير هذا الاختلاف فى الواقع مشكلة الغنائيه Lyricism؛ فنحن نسمى القصيدة القصيرة فى العادة غنائية Lyric، وكان ذلك فى الأصل يعنى قصيدة من القصر بحيث يمكن تلحينها وغناؤها فى فترة متعة. ويمكننا أن نعرف القصيدة الغنائية من وجهة نظر الشاعر بأنها قصيدة تجسم موقفاً عاطفيا مفرداً أو بسيطا، قصيدة تعبر مباشرة عن حالة أو إلهام غير منقطع. أما القصيدة الطويلة فالنتيجة الطبيعية هى أنها قصيدة تربط بمهارة بين عديد أو كثير من مثل تلك الحالات العاطفية، وإن كان من الواجب هنا أن تستخدم المهارة فكرة[1] عامة واحدة هى فى ذاتها تكون وحدة عاطفية...

فى هذه الفقرة القصيرة قد استخدمنا ألفاظا عديدة هى أبعد أهمية مما قد تبين القراءة السريعة وأريد بصفة خاصة أن أضغط على كلمتى عاطفة وفكرة فى موضعيهما الخاصين. وينبغى أن يتضح أنهما هما اللفظان اللذان يؤديان - بتسلطهما على طبيعة الشعر - إلى التمييز الجوهرى الذى نرغب فى عمله بين القصيدة الطويلة والقصيدة

---

(١) نذكر هنا برأينا الخاص فى عدم وجود الأعمال الشعرية الطويلة فى الأدب العربى، وأن ذلك راجع إلى فقدان عنصر الفكرة عند الشاعر العربى.

الغنائية»[1] وينبه ريد إلى أن بعض الأنواع الأدبية يكون الطول فيها ملزما بحكم موضوعها كقصص كانتربرى The Canterbury Tales؛ فهى طويلة بحكم أن الشاعر كان عليه أن يسرد مجموعة من القصص فى الشعر. وليس هذا هو العمل الشعرى الضخم أو الطويل. ومعظم الشعر الملحمى من هذه الأنواع، ولكن الإلياذة ملحمة بمعنى من المعانى، والفردوس المفقود ملحمة بمعنى آخر. الإلياذة كقصص كانتربرى، طويلة بسبب قصتها، ولكن كان هناك أكثر من القصة فى عقل ملتن فى قصيدته، فقصة الخطيئة The Fall هى مجرد الموضوع الذى ينشئ حوله خرافة درامية أولا، وموضوعا فلسفيا ثانيا. فهنا نستطيع أن نقول إن الملحمة تسيطر عليها فكرة[2]. وينتهى ريد إلى أنه «عندما تسيطر الصورة على المفهوم (أى عندما يحدد المفهوم تحديداً كافياً لينظر إليه بوصفه وحدة مفردة، أى أن يؤخذ منذ البداية إلى النهاية فى توتر ذهنى واحد)، فإن القصيدة يمكن أن تعرف بحق بأنها «قصيدة». وعلى العكس عندما يكون المفهوم غاية فى التعقيد بحيث يتحتم على العقل أن يستوعبه فى وحدات غير متصلة، ثم ينظم أخيراً هذه الوحدات فى وحدة مفهومة – فإن القصيدة تعرف بحق بأنها طويلة»[3].

وهكذا يكون التعقيد عنصراً فى طبيعة العمل الشعرى الضخم أو القصيدة الطويلة، فى حين أن البساطة والتحديد فى العاطفة من طبيعة القصيدة الغنائية. ولاشك أن هذه الإضافة من عند ريد إلى مفهوم التعقيد من حيث هو مبدأ من المبادئ التى تحدد طبيعة الشعر عند إستوفر – لها قيمتها بخاصة عندما ننتقل إلى جانب المقارنة بالمفهومات المتمثلة فى عمود الشعر.

سادساً: كل الصفات السابقة لا يمكن أن يختص بها الشعر لأنها أوصاف جزئية لا تسمو إلى أن تكون تعريفاً كاملا للشعر، فإن النثر وجميع الفنون تشارك الشعر هذه الصفات. فالموسيقى والتصوير والنحت والعمارة والأوبرا والسينما والرقص كلها يمكن أن تكون فى الوقت نفسه قوية ومعقدة وهامة. أما جوهر الشعر – تبعاً لأعظم النقاد القدامى ونقاد عصر النهضة والنهضة الثانية بين الرومانتيكيين – فهو القوة الإبداعية. (لعل إستوفر

(١) Herbert Read: Collected Essays in literary criticism, p,58.

(٢) نفسه ص٥٨ – ٥٩.

(٣) نفسه ص٦١.

يعنى بأعظم القدامى أرسطو، فهو يرى أن جوهر الفن هو الخلق[1]. فالشاعر هو الصانع المبدع الكاهن النبى. ولكن كيف يبدع؟ إنه لا يبدع فحسب، ولكنه يؤلف كذلك ويركب فى الزمن، أى بألفاظ تكتب وتقرأ فى خلال فترة زمنية لا فى المكان، فالشعر إذن تركيبى، والإيقاع لازم لإظهار هذا التركيب الزمنى. والاتصال بين الشعر والموسيقى فى المجتمعات البدائية يكفى لتأكيد ذلك. ومن الممكن القول - تبعاً لوردسورث - إن الأثر الممتع للإيقاع ثلاثى: عقلى وجمالى ونفسى. أما عقلياً فلتأكيده المستمر أن هناك نظاماً ودقة وهدفاً فى العمل. وأما جمالياً فإنه يخلق جواً من حالة التأمل الخيالى الذى يضفى نوعا من الوجود الممتلئ فى حالة شبه واعية على الموضوع كله. وأما نفسياً فإن حياتنا إيقاعية: المشى والنوم والشهيق والزفير وانقباض القلب وانبساطه. ومن المقرر أن المقطع الطويل أو القوى يعادل فى الزمن مقطعين قصيرين أو غير قويين. والمقطع المتوسط غير القوى يستغرق فى جميع أنواع الشعر مدة زمنية قدرها خمس ثانية. والمقطع القوى المتوسط يستغرق خمسى ثانية. وهذا معناه أن حوالى مائة ضربة من ذات المقطعين يمكن أن تقرأ فى دقيقة، وكذلك تقرأ فى الدقيقة خمس وسبعون ضربة من ذات المقاطع الثلاثة، والجملة الأولى من «الفردوس المفقود» تستغرق دقيقة كاملة، بمعدل ثمانين ضربة فى الدقيقة، ومتوسط نبض الإنسان ليس بعيداً عن ذلك.

ومن هذا يمكن الاعتقاد بأن الأثر الممتع للشعر يمكن أن ينبع من الحقيقة القائلة بأن إيقاع الضربة الشعرية يكون عادة أقل سرعة قليلا من إيقاع النبض، فإن صح ذلك صح أن الشعر لغة القلب!.

والإيقاع غير الوزن. وكثيراً ما يتعارض الإيقاع والوزن بحيث يضطر الوزن إلى كثير من التغييرات، وقليل من الشعر هو ذلك الذى يخرج على صورة الوزن والأمثلة كثيرة على أن أكثر الأبيات الشعرية امتلاء بالمعنى وأكثرها حيوية هى تلك التى تتوازى فيها حركات الإيقاع الموحية والحركات العملية. وهذا يضيف إلى الدقة الكمال والتعقيد اللذين لا يستطيع أن يقوم بهما النثر لفقدانه الزخرف الشكلى. والنحو وتركيب العبارة وخواص اللغة هى من الأسباب التى تؤدى بالشاعر إلى الخروج على الصورة الكاملة للوزن، ثم إن الأوزان القديمة لكثرة استخدامها قد صارت ثقيلة. والخروج عليها إلى الشعر المنثور، وكذلك التقيد بها

(١) انظر: Egger. Essai sur L'Histoir dela. Critique chez les les Grecs, p.233.

وتنفيذها كاملة، لا يوفر للشعر روعته، لأن كل معنى يحتاج إلى الحركة التى تلائمه، وليس كل ارتباط بين الألفاظ يصنع شعراً يحقق كل الإمكانيات الشعرية للغة ما لم يكن إيقاعيا.

سابعا: المبادئ الخمسة الأولى تختص بالفكر فى الشعر، والسادس اهتم بنظام الكلمات وانتهى إلى قانون الإيقاع الذى يحكم الشعر حكماً لا تعسف فيه ولا إلزام. وأخيراً يأتى القول بأن الشعر شكلى، وهذا المبدأ يشير إلى أن الشكل (Shape) وتشكيل المادة من أهم ما يعنى به الشاعر. غير الشاعر يستخدم اللغة باعتبارها وسيلة، أما عند الشاعر فهى غاية. هى عند غيره نافعة وعنده جميلة. واهتمام الشاعر بالحياة لا يقل عن اهتمامه بالفن، فهو فى لحظة واحدة يستقبل التجربة ويبدع.

وما يزال كثير من القراء لا يعترفون بأن عمل العقل جزء من الإبداع الشعرى، وكثيرون أيضاً يقبلون دون تردد بعض الانطلاقات التى لا صور لها بوصفها شعراً.

وليس المقصود بمبدأ الصورة استخدامه فى أجزاء من العمل الشعرى بل فى العمل بوصفه كلا. وهذه الصورة يجب أن تفهم لا على أنها آلية بل حية.

وقد مثل القرن الثامن عشر الاهتمام بالقواعد والصور المقررة، فلما جاء القرن التاسع عشر أهمل الشعراء الصورة الآلية واتجهوا بكليتهم إلى انطلاقات أشبه ما تكون بسبحات الحالمين. وكثير من أعمالهم تنقصه الصورة التى تبرزه كاملا متماسكا. وربما كانت أكبر قيمة تعطى للصورة الشعرية فى القرن العشرين هى ما يمكن أن يسمى بالإحساس بالتأليف الموسيقى، يعنى التكرار مع توزيع الصور والشخوص والحوادث والألفاظ أو العبارات، تماما كما تتكرر الحركات وتختلف لتؤلف حركة فى السيمفونية. ولكن الصورة الموسيقية ليست بنت اليوم، فقد استخدمها دانتى وإسبنسر وشيكسبير بكل مهارة، وعلى العموم فإن الصورة الحية هى هدف الشعر الحديث، ووجود الصورة فى الشعر يجعله سهل التذكر، ممتعا. وبعبارة أخرى يجعله فنا.

هذا هو المفهوم العام للشعر الذى يتخذه النقاد أساسا لنقده فى العصر الحاضر. وفيما يلى عرض للمفهوم الذى يتمثل لنا عند العرب متبلوراً فى مبادئ «عمود الشعر»، مع وضع هذه المفهومات القديمة والحديثة بعضها بإزاء بعض ليزداد موقف النقد العربى وضوحا أمامنا.

(ب) مفهوم الشعر عند العرب - مقارنة

سبق أن تناولنا بالتفصيل مفهوم الشعر كما تمثل عند نقاد العرب[1]. وليس هناك ما يدعونا إلى تكرار هذا الذى فصلناه. ويكفينا هنا أن نكون على ذكر بالنتائج حين نربط بين مبدأ من المبادئ المعاصرة للشعر ومبدأ من المبادئ العربية.

١- درس استوفر القصيدة وجعل لها اعتباراً فى استنباطه بعض القوانين التى انتهى إليها. وقد درسها على أساس أنها تتمتع بشخصية متكاملة متماسكة حية. وكان لديناميكية القصيدة أو ديناميكية هذه الشخصية وزن فى وضع القوانين العامة المرنة التى تتمثل فى طبيعة هذه الشخصية. وهذا هو فى الغالب الاتجاه السائد الآن فى اعتبار القصيدة من الشعر، بل فى اعتبار كل عمل فني. وربما كان هذا استمراراً لمبدأ Unity i uvariety القديم. فالقصيدة من الشعر وحدة تتألف من عناصر مختلفة كثيرة، وهى متماسكة ومتوازية من حيث الشكل والمحتوى، بل يتدخل فيها الشكل والمحتوى. على نحو لا يمكن معه تصور كل منهما على حدة.

وقد رأينا الفهم المعاصر يفرق بين مفهوم الشعر poetry والقصيدة. ويكون لهذا التفريق أثره فى محاولة استنباط المبادئ الأساسية لكل من المفهومين. أما النقد الأدبى فكثيراً ما كان يتكلم عن الشعر من حيث هو تصور عام، ولا يحاول إلا فى القليل أن يدرس طبيعة القصيدة الشعرية. وقد نتج عن ذلك أن أهملت القصيدة أو كادت، ولم توجد النظرة التى تعتبرها بوصفها كلا متماسك الصورة والمحتوى، متفاعل الأجزاء، حيا. وكادت عناية النقاد تكون مقصورة على البيت لأنه أقل صورة يمكن أن يتمثل فيها مفهوم الشعر. وقد سبق أن حدثنا ابن خلدون عن «البيت الذى ينفرد بإفادته فى تراكيبه حتى كأنه كلام وحده، مستقل عما قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تاما». وأظننا قد عرضنا وفسرنا بتفصيل كاف جمالية البيت فى الشعر العربى وعند النقاد.

أما تقدير النقاد العرب للقصيدة من حيث بنيتها وتركيبها فقد كان متأثرا بمفهوم وحدة البيت، ولم يتصوروا أن وحدة الشعور هى التى ينبغى أن تتحكم فى هذه البنية. ونحن نذكر هنا بالنتائج التى استخلصناها من فهمهم لبنية القصيدة أو فهمهم لما نسميه الآن العملية الإبداعية. فقد كان على الشاعر أن يحضر المعنى فى نفسه نثراً ثم يبنى عليه الشعر

(١) راجع الفصل الأول من الباب الثانى من هذا البحث.

بأن يلبسه ألفاظا أخرى ويضع له القوافى الموافقة والوزن المناسب. ثم هو يبدأ فى شغل القوافى التى ترد عليه بما تقتضيه من المعانى. وتظل الأبيات مفردة لا صلة بينها ولا تنسيق، بل ربما كان بينها تفاوت كبير. فإذا كثرت الأبيات راح يوفق بينها، فإن استعصى التوفيق نظم من الأبيات ما يلحم به مفرقها. وقد ينزع جزءاً من بيت لأنه ضعيف ويضع مكانه جزءاً آخر يراه قوياً. وقد يأخذ قافية من بيت ليصنع لها بيتاً جديداً ثم يبحث عن قافية أخرى للبيت الأول. وهكذا حتى يفرغ من هذا التأليف والتجميل فتستوى بين يديه القصيدة.

ونظرة سريعة إلى مفهوم بنية القصيدة فى الحاضر وعند العرب تضع يدنا على فارق جوهرى هو الفارق بين الفهم القائم على أساس جمالية القصيدة من حيث هى كل وجمالية البيت المفرد.

ولسنا ننكر أن هناك من نظر إلى القصيدة من حيث هى كل، فالقاضى الجرجانى يقول إن الشاعر الحاذق يجتهد فى تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة؛ فإنها المواقف التى تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء. ولم تكن الأوائل تخصها بفضل مراعاة. وقد احتذى البحترى على مثالهم، إلا فى الاستهلال فإنه عنى به. فهذا معناه أن الجرجانى كان ينظر إلى القصيدة من حيث هى أجزاء متماسكة لها بداية ونهاية، ولكن ربما لا يذهب هذا الفهم إلى أبعد من ذلك. وفى عمود الشعر (المبدأ الخامس)[1] نجد لمحة أخرى تدل على اعتبار للقصيدة بما هى كل. فالشعر الذى توافر فيه مبدأ (التحام النظم والتئامه) «يوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة، تسالما لأجزائه وتقاربا».

وطبيعى أنه ليس المقصود بوحدة القصيدة أن تكون كالبيت أو كالكلمة؛ لأن هذه الوحدة عملية داخلية فى بنية القصيدة مع تنوع العناصر وكثرتها وتشابكها. فوحدة القصيدة إذن قائمة على وحدة البنية الفكرية لها لا على التحام أبياتها والتئامها فى النظم.

ويفيد هنا كثيراً تفريق هربرت ريد بين القصيدة الطويلة (العمل الشعرى الضخم) والقصيدة القصيرة على أساس الغنائية والفكرة. فالقصيدة القصيرة تتمثل فيها الغنائية، أى العاطفة الواحدة المحددة، أما القصيدة الطويلة فيلزمها إلى جانب العواطف المفردة

---

(١) صنف المرزوقى مبادئ عمود الشعر فى مقدمته التى وضعها لشرحه لديوان الحماسة لأبى تمام ولسنا نعرف ناقداً غيره قام بهذا التصنيف والحصر. ونحن فى الإشاره إلى عمود الشعر نرجع إليه دائما. وقد شغل عمود الشعر صفحات ٩، ١٠، ١١ من هذه المقدمة.

المحددة الكثيرة الفكرة العامة التى تسيطر على الجميع وتوجهه. فعلى أساس هذا التفريق نستطيع أن نتبين أن القصيدة العربية - كما صورها لنا ابن طباطبا تصويراً مفصلا - تمثل القصيدة القصيرة «أو إذا شئنا الدقة قلنا إنها لا تمثل القصيدة القصيرة ولا الطويلة، وإنما الذى يمثل القصيدة القصيرة منها البيت المفرد. ففى هذا البيت تتمثل عادة العاطفه الواحدة المحددة المستقلة، وحينما لا تتمثل فى القصيدة وحدة البيت تتمثل لنا هذه العاطفة فى بيتين أو بضعة أبيات على أقصى تقدير، ولكنها تظل عاطفة واحدة محددة. وبذلك تكون القصيدة الطويلة - وفى الشعر العربى قصائد كثيرة تجاوز أبياتها المائة - مجموعة حقا من العواطف ولكنها ينقصها الفكرة العامة الحية التى تسيطر عليها جميعها لتجعل منها بنية فكرية متماسكة أو لتجعل منها شخصية.

٢- وبجانب اعتبار القصيدة شخصية اعتبرها إستوفر تجربة فردية. فهى تجربة فردية من حيث صلتها بالمبدع. وحينما نترك المبدع وعملية الإبداع جانباً فهى شخصية. وكون القصيدة تجربة فردية يستدعى أن تكون القيم الفنية المودعة فى القصيدة مصطبغة أيضاً بالصبغة الفردية، وهذا الأساس سيحدد المبدأ الأول عند إستوفر والثانى فى عمود الشعر. وقولنا تجربة فردية ينطوى على كثير من المعنى، وإن كنا نستخدم التعبير الآن بشئ من السهولة والعادية . وأغلب الظن أن الشعر العربى والنقد العربى لم يعرفا هذا التعبير ولا ما ينطوى عليه من معنى. حدثنا الشعراء عن معاناتهم لعملية تأليف الشعر، وعن الصعوبة التى يلاقيها من يروم هذا العمل لطول سلمه، كما حدثنا النقاد عن المزاولة وطول الملابسة، ولكن الأولين كانوا يحدثوننا عن صعوبة عملية التأليف وكتابة الشعر ذاتها، كما أن الآخرين تكلموا عن الطريق التى تهوّن من هذا الأمر على الشاعر، وتخفف من هذه الصعوبة. أما التجربة الشعرية بحسب الفهم الحديث، وفردية هذه التجربة، فلم يولها أحد عناية خاصة. والقصيدة العربية التى بمعزل عن الصنعة والتصنيع (وأحسن مثال لها فيما أرى طرفة) لا تعدو أن تكون مجموعة من تجارب جزئية متضامة فيها طابع الفردية وإن فقدت الشخصية.

وخلاصة الأساسين الماضيين أن الشعر غالباً لا القصيدة هو ما ظفر من نقاد العرب بالعناية، والوحدة الجزئية (البيت) لا الوحدة الكلية (القصيدة)، وتبع ذلك التجربة الجزئية مقابل التجربة الكلية، هى السمة الغالبة على الشعر. فليست القصيدة شخصية فى صورتها العامة، وليست تجربة فردية كاملة فى علاقتها بالمبدع، وهذا هو عكس ما رآه استوفر فهما أساسياً لطبيعة الشعر، قبل أن يضع له المبادئ.

أما مبادئ إستوفر فقد استمدها من هذا الأساس من الفهم لطبيعة الشعر، فهي مبادئ نابعة من طبيعة الموضوع مشتقة منه، وليست مفروضة عليه، في حين أن مبادئ عمود الشعر قائمة على ذلك الأساس من الفهم الجزئي الخارجي لطبيعة الشعر. صحيح أن مبادئ عمود الشعر تمثل المثل الفنية التقليدية للشعر العربي، وصحيح أنها استنبطت منه، ولكن رغم أنها - وربما كان بسبب أنها - تقليدية فإنها فقدت عنصر الأصالة والفهم الصحيح، وقامت على أساس فهم آخر لطبيعة الشعر.

٣- ما قلناه عن القصيدة من حيث شخصيتها وفرديتها يقال عن لغة الشعر. وهذا هو القانون الأول عند إستوفر. فاللغة الشعرية عنده لها شخصية كاملة تتأثر وتؤثر، وهي لغة فردية من حيث إنها تنقل التجربة من المبدع الفرد إلى المتلقي نقلا أميناً «ثم يلعب الصوت في اللفظة الشعرية دوراً مهماً»وبذلك يتوافر في اللفظة الشعرية ثلاثة عناصر: محتوى عقلي، وإيحاء خيالي، وصوت تصويري، أو لنقل بألفاظ أخرى: تجربة وصورة وإيقاع وطبيعي أن اللفظة تقوم بجزء فقط من هذه الثلاثه في التجربة العامة والصورة العامة والإيقاع العام للعمل الكامل.

إزاء هذا نجد عمود الشعر يتطلب «جزالة اللفظ واستقامته»، ويضع عياراً لذلك «الطبع والرواية والاستعمال، فما سلم مما يهجنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم. وهذا في مفرداته وجملته مراعى، لأن اللفظة لا تستكره بانفرادها، فإذا ضامها ما لايوافقها عادت الجملة هجينة».

والذي لا شك فيه أن هاهنا لمحة فنية - سبق في رأينا تفصيل لها - وهي أن اللفظة بمفردها لا تحب ولا تستكره، أو بعبارة أخرى لا تحسن ولا تقبح، وإنما مكانها من العبارة ومدى انسجامها مع بقية الألفاظ هو الذي يحدد هذا الحسن أو القبح، ومن النقاد المحدثين من يذهب هذا المذهب؛ وإستوفر نفسه يذهب إلى وجوب اتصال الكلمة بالكلمات الأخرى اتصالا إيقاعيا بحيث يؤدي هذا التلوين الإيقاعي إلى الغاية.

ولكن ليس هذا ما يقصده عمود الشعر على وجه التحديد، لأنه يعلق جمال الكلمة وقبحها على مدى اتفاقها مع ما يضامها من الكلمات، في الوقت الذي يدرس فيه استوفر جمالية اللفظة المفردة، ويقرر وجوب توافر العناصر الثلاثة التي سبق أن رأيناها فيها. فاللفظة عنده، كلغة الشعر، وكالقصيدة، لها شخصيتها فضلا عن أنها فردية.

وعمود الشعر يضع معيار اللفظة الطبع والرواية والاستعمال، وبشئ من التعسف فى التفسير نرى أن الطبع يهدف إلى تصوير الجانب الفردى فى اللفظة؛ فطباع الناس تختلف فردياتهم تماماً، واللفظة التى تتفق وطبع هذا الشاعر قد تنبو وطبع ذاك. والقاضى الجرجانى نفسه قد صور ذلك بأن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة. واللفظ الرائع عنده لا يأتى به كل طبع، بل المهذب الذى قد صقله الأدب، وشحذته الرواية، وجلته الفطنة، وألهم الفصل بين الردئ والجيد، وتصور أمثلة الحسن والقبح. أما الاستعمال هنا فلعله يصور لنا جانب الشخصية فى اللفظة، حياتها الطويلة، وما تأثرت به من فرديات وأثرت فيه من جماعات.

ومع هذا الاعتساف فى التفسير ما يزال مفهوم الكلمة فى الشعر عند إستوفر يقوم على أساس آخر واضح سليم. وقد رتب هوربول وفاليرى على فردية لغة الشعر أنها لا تسمح بترجمته؛ مقيمين ذلك على أساس من جمالية اللغة، مما لم يلمحه عمود الشعر.

وإذا كنا قد رأينا فى طريقة بناء الشاعر العربى قصيدته كيف كان يعد المعنى فى فكره نثراً بادئ الأمر ثم ينقل النثر إلى لغة أخرى موزونة مقفاة حتى يصبح شعراً، فقد كان من الطبيعى أن يترتب على هذا الفهم أن القصيدة من الشعر تنثر (أى تترجم من لغة الشعر إلى لغة النثر كما يقول فاليرى) وتفهم من خلال هذا النثر، ويحكم عليها بناء على هذا الفهم، ولعلنا نذكر هنا كيف أن ابن قتيبة نثر أبيات: ولما قضينا من منى كل حاجة... إلخ وراح يبحث عن جمالها من خلال نثره، فكان طبيعيا أن يخيب رجاؤه بعد أن راح يفتش فى هذا النثر فلم يجد شيئا، وليس ابن قتيبة وحده هو الذى تورط فى هذا الفهم الخاطئ لطبيعة لغة الشعر ومهمتها، وأن الشعر شعر بلغته وليس بأى لغة أخرى؛ فإننا نجد مفهوم «حل المنظوم.» أى نقل الشعر إلى النثر، يسود فيما بعد بخاصة فى أوساط الكتاب. ولعل آثار هذا المفهوم مازالت تعيش فى بعض البيئات حتى اليوم، فلا يتذوق الشعر بما هو شعر، أى بلغته، ولكن بمقدار ما يحصل منه النثر.

٤– والشعر عند إستوفر تجربة، ولكن ليس كل تجربة، بل التجربة العميقة. وحاجة الشعر إلى عمق التجربة أكثر منها إلى التفصيلات التى لا تترك مجالا للإيحاء والرمز. والألفاظ الحية، والصور الفنية، هى التى تقوم بمهمة الإيحاء والرمز، وحيويتها وغموضها وتناقضها يزيد من قوة الإيحاء والرمز. ولكن لابد أولا وقبل كل شئ أن تكون التجربة عميقة، لا أن تدل على عقلية ضعيفة.

وعمود الشعر في مقابل هذا يتطلب «شرف المعنى وصحته»، ويضع عيارا لذلك «أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جنبتا القبول والاصطفاء، مستأنسا بقراءته، خرج وافيا، وإلا انتقص بمقدار وحشته».

ونحن هنا نضع المعنى الشعرى كما تحدث عنه العرب مقابل التجربة الشعرية كما يفهمها المحدثون من النقاد. وذلك لأن العرب لم يعرفوا شيئا عن هذه التجربة كما سبق. فعمود الشعر يتطلب من المعنى أن يكون شريفا لا مبتذلا وضيعا، كما يتطلب إستوفر فى التجربة العمق، وعيار شرف المعنى أن يقبله العقل ويأنس بقراءته، وهذا يتفق مع إستوفر، ولكن يجب ألا ننسى أنه يتكلم عن التجربة، وعمود الشعر يتكلم عن المعنى، وفرق بين الاثنين.

٥- وقد بين إستوفر أن التجربة لا يكفى أن تكون عميقة، بل يجب أيضاً أن تكون لها أهمية وقيمة بالنسبة للحياة الإنسانية. وقد دعاه ذلك إلى الوقوف بجانب النزعة التعليمية. ويوافقه على ذلك غيره من النقاد المعاصرين، ولكن على أساس أن العمل الأدبى تتحقق فيه غاية، أى أن التعليم فيه ليس إراديا وإلا انقلب إلى خطب ومواعظ منفرة. وهذه النزعة تخالف النزعة الجمالية الصرف.

وعمود الشعر لم يتعرض لهذه المشكلة وإن كنا نجدها تحتل مكانا واضحا فى كتابات النقاد العرب، وقد مر بنا من النصوص ما نستطيع أن نؤكد منه بسهولة أن النقد العربى كان يمثل مبادئ المدرسة الجمالية بصفة عامة - قبل أن توجد هذه المدرسة - أصدق تمثيل. وقد رأينا النقاد فى هذه النزعة لم يكونوا يقفون وحدهم فى الميدان، بل كانت هذه النزعة الجمالية هى التى تتمثل عند المفكرين وفلاسفة الإسلام، وعند الشعراء أنفسهم، منذ وقت مبكر. ويكفى أن نذكر هنا بذلك النص الفريد الذى نقرؤه عند قدامة فى «نقد الشعر» حيث يقول: «وعلى الشاعر إذا شرع فى أى معنى كان من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، وغير ذلك من المعانى الحميدة أو الذميمة، أن يتوخى البلوغ من التجويد فى ذلك إلى الغاية المطلوبة». ففى هذا يصور لنا قدامة عدم الاهتمام بقيمة المعنى أو استجادة الشعر، لأن معناه حميد، ولكنه يهتم بالصورة. وليكن المعنى حميداً أو ذميماً فهذا لا يعنى! فليس الشعر غاية أخلاقية أو تعليمية، وإنما هو ينظر فقط إلى جانب الجمال الذى يسميه تجويد الصورة.

على أن إستوفر لم يتطلب من الشاعر كما قلنا أن ينشئ الخطب الأخلاقية، ولكنه

يفهم الجانب التعليمى فى الشعر من حيث إن الشاعر يقدم إلينا تجربة جديدة أو أعمق من تجربتنا على الأقل، وهو بهذا المعنى يعلمنا. ولا شك أننا نجد فى النقد العربى نصوصاً تتفق تماماً مع هذه الوجهة. وقد مربنا قول محمد بن يزيد النحوى، أحسن الشعر ما قارب فيه الشاعر إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة، ونبه فيه بفطنته على ما يخفى على غيره.

والشاعر – تبعا لإستوفر – لا يحاول إقناعنا بالعقل والمنطق، ولكنه يؤثر فى كل ما هو حى فى الإنسان. وقد يذكرنا هذا أيضاً بقول القاضى الجرجانى: إن (الشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى فى الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة). ولكن ينبغى أن نتنبه إلى أن هذه الأفكار فردية وليست تمثل النزعة العامة. وأن النزعة الجمالية هى كما رأينا التى تتمتع بصفة العموم.

٦– والشعر – عند إستوفر – لا يتصل بالجانب العاطفى أو العقلى فقط فى طبيعتنا، ولكنه يتصل كذلك بالجانب الحسى من حيث إن أفكار الشاعر وعواطفه يجب أن توضع فى إطار من العالم الخارجى، وأن يعبر عنها بألفاظ حسية ملموسة، فالأشياء المحسوسة هى المادة التى يؤلف منها الشاعر صوره الحسية الموحية وبإزاء الصورة الحسية يتكلم النقاد العرب عن الاستعارة والتشبيه، وهما يكونان القانون الرابع والسادس. فالقانون الرابع من عمود الشعر هو المقاربة فى التشبيه، (وعياره الفطنة وحسن التقدير؛ فأصدقه مالا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما وقع بين شيئين اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما، ليتبين وجه التشبيه ولا كلفة، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها له، لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس. وقد قيل: أحسن الشعر ثلاثة: مثل سائر، وتشبيه نابه، واستعارة قريبة) والقانون السادس منه هو: (مناسبة المستعار للمستعار له، وعيار ذلك: الذهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه فى الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يكتفى فيه بالاسم المستعار لأنه المنقول – كما كان له فى الوضع – إلى المستعار له).

والتقريب بين الفهمين هنا يكلفنا كثيراً من المشقة، لأن الصورة الحسية ليست دائما تعتمد على التشبيه أو الاستعارة. بل إن الأصوات والصور الصوتية قسيمة هذه الصور الحسية، فضلا عن أن الصورة الحسية المرئية قد تتكون من مجموعة من الألفاظ لا تكون تشبيها أو استعارة.

ولعل البلاغيين أن يكونوا بدراستهم للاستعارة والتمثيل قد وقفوا على أشياء قريبة من قانون إستوفر. وابن الأثير يقول: (إنك إذا مثلت الشئ بالشئ فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه أو بمعناه، وذلك أوكد فى طرفى الترغيب فيه أو التنفير عنه[1]).

وإذا كان للصورة الحسية قيمة فى بعث الإيحاءات المختلفة عند القراء – تبعاً لإستوفر – فان فكرة اختلاف الناس فى مدى إحساسهم بالأثر الفنى وفهمهم وتقويمهم له أمر معروف لدى العرب؛ فقد كانوا يقولون عن القرآن مثلا إن (بعض الناس أحسن إحساسا له من بعض[2]).

هذه المحاولة فى الواقع تقربنا فقط من قانون الحسية ولا تجعلنا موازين له. ويكفى أن تكون عبارات (المثل السائر والتشبيه النابه والاستعارة القريبة) عبارات عامة، وأوصافا لاتتعمق العملية الإبداعية. وطبيعى أننا إذا كنا قدانتهينا إلى أن النزعة العربية فى تذوق الجمال بعامة نزعة حسية صرف كما كان الشأن عند الشعراء والمفكرين والنقاد – فإن ذلك يختلف عن موقفنا هنا، لأن تحقيق العمل الفنى فى صور حسية ملموسة فى الحياة لا يعنى مطلقا هذه النزعة.

٧– وإذا كان للقصيدة شخصيتها، وكانت تجربة فردية عميقة لها قيمة إنسانية، وكانت مادتها المحسوسات الموحية الرامزة، فإن هذا دليل على أن هذه الشخصية غاية فى التعقيد. هكذا يفهم إستوفر القصيدة وليس فى عمود الشعر هذا الأسلوب من الاعتبار، لأن شخصية القصيدة الكاملة، وفردية اللغة والتجربة وقيمتها الإنسانية أمور لم يتعرض لها عمود الشعر، وربما لم يبحثها نقاد العرب. والنتيجة التى استخلصها إستوفر من هذا التعقيد هى أن هذه الكثرة من العناصر المشتركة فى العمل الفنى الواحد ستؤدى حتما إلى اختلاف الإيحاءات والتأثرات لدى المتلقين فيختلف بذلك فهمهم وتفسيرهم له. والعبارة التى تقول (بعض الناس أحسن إحساسا له من بعض) تصور الفهم الذى نضعه بإزاء فهم إستوفر هنا. ولكن لا ننسى أن أساس الفهمين – وإن تقاربا أو اتفقا – مختلف؛ فالتعقيد فى العمل الفنى هو أساس ذلك عند إستوفر، واختلاف الناس من حيث فطنهم ومداركهم هو الأساس الذى قام عليه الحكم العربى. هذا ينبع من العمل الفنى ذاته، وهذا ينبع من متلقى

(١) ابن الأثير: المثل السائر، ص٢٣٦.

(٢) السيوطى: الإتقان فى علوم القرآن، ط٣ جـ٢ ص٢٠٩.

هذا العمل. هذا ينبع من الموضوع من الداخل، وذلك ينعكس على الموضوع من الخارج. وهذه ظاهرة واضحة فى كل تفكير عرضنا له بالمقارنة.

وقد كان نتيجة ذلك، أى نتيجة أن أهمل النقاد دراسة شخصية القصيدة المعقدة المشتبكة العناصر المتفاعلة، أن أصبحت كل قصيدة عربية قصيدة غنائية مهما بلغ طولها. ولانكاد نجد قصيدة عربية طويلة بالمعنى الذى شرحه لنا منذ قليل هربرت ريد لأنها - كثرت أبياتها أم قلت. كان ينقصها عنصر التعقيد، كانت تنقصها الفكرة العامة التى تسيطر على العناصر الكثيرة الفعالة فى القصيدة، وتوجهها رغم كثرتها واختلافها.

وينبغى أن يكون واضحا هنا أن التعقيد الذى يرمى إليه إستوفر ليس معناه الغموض، وأنه - كما قال - ليس مبدأ يفرض من الخارج. فالغموض قد يحدث فى العبارة الواحدة نتيجة لغرابة الألفاظ أو التباسها. ولكن العمل الفنى المعقد عمل من الممكن أن يكون واضحا مفهوما؛ لأن التعقيد صفة فى بناء هذا العمل وتركيبه، وليس عنصراً يضاف إلى هذا العمل. فأبو تمام شاعر معقد، ولكن ليس بالمعنى الذى يريده إستوفر؛ لأن التعقيد عنده ليس خاصية فى بناء القصيدة، ولكنه خاصية فى العبارة أو فى البيت فقط. ولعل مرجع هذا إلى استقرار مبدأ وحدة البيت فى الشعر العربى.

٨- والشعر عند إستوفر إيقاعى، والإيقاع فيه أمر لازم بخلاف الوزن. الإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التى لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية. وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن؛ لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، فى حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعية فيه. تقول «عين» وتقول مكانها «بئر» وأنت فى أمن من عثرة الوزن. أما الإيقاع فهو التلوين الصوتى الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها. فهو أيضاً يصدر عن الموضوع، فى حين يفرض الوزن على الموضوع. هذا من الداخل وهذا من الخارج.

وعناية عمود الشعر بهذه المسألة توضح لنا ذلك. فالقانون الخامس منه يتطلب «التحام أجزاء النظم والتئامها، على تخير من لذيذ الوزن»، وعياره «الطبع واللسان، فما لم يتعثر الطبع بأبيه وعنوده، ولم ينحبس اللسان فى فصوله ووصوله، بل استمرا فيه، واستهلاه بلا ملال ولا كلال، فذلك يوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة، تسالما لأجزائه وتقاربا». فهو هنا يتكلم عن تخير الوزن اللذيذ. وعبارة «تخير الوزن» هذه هى صدى الفكرة القائلة إن أغراض الشعر لا تناسبها كل البحور وإنما تتناسب بعض البحور وبعض

الأغراض. فالوزن اللذيذ المتخير إذن هو ما ناسب الغرض، كأنهم يفترضون حتما أن تكون هناك علاقة بين الوزن والموضوع. وإستوفر يجعل العلاقة بين الإيقاع والتجربة. ومن هنا لاحظ أن الإيقاع لا يتناسب دائما مع الوزن، فيضطر الشاعر إلى الخروج على القوالب الهندسية الموضوعة للأوزان، فيعدل فيها بما يتيح له استخدام اللفظ الذى يوفر للقصيدة عنصر الإيقاع. وقد وجد من يستحسن مثل هذا التعديل. وقد مر بنا أن الخليل كان يقبل الزحاف في الوزن ويستحسنه إذا قل منه البيت والبيتان، فإذا توالى فى القصيدة وكثر سمج. ولست أدرى أكان الخليل ملتفتا فى ذلك إلى مسألة الإيقاع أم لا. وأغلب الظن أنه كان بعيداً عنه. وبقية الخبر تؤكد ذلك. والشائع بصفة عامة فى النقد العربى أن الخروج على الوزن عيب. وقد عدد قدامة عيوب الوزن فى كتابه نقد الشعر.

ونظرة إستوفر فى الفصل بين الوزن والإيقاع تهدم لنا تلك الفكرة التى شاعت عند العرب وربطت بين أوزان بعينها وأغراض من أغراض الشعر، كأن يحسن فى البحور الطويلة الرثاء والمدح والفخر، ويحسن فى القصيرة الغزل، وهكذا. فالربط يكون بين الحالة النفسية والإيقاع وليس بين هذه الحالة والوزن. وعندئذ قد نجد الرثاء فى البحر القصير ونجد الغزل فى البحر الطويل. وقد قال شوقى فى الرثاء قصيدة مطلعها:

الضلوع تتقد   والدموع تطرد

وهى من نفس الوزن الذى قال فيه قصيدته فى وصف مرقص:

حف كأسها الحبب   فهى فضة ذهب

وأمامى ديوان الخنساء، وهو فى الرثاء كله، ولكن لم تلتزم الخنساء بحرا واحدا أو نوعاً واحدا من البحور الطويلة. فهى كما نظمت فى الطويل والبسيط والمديد والكامل، نظمت كذلك فى البحور القصيرة المجزوءة، كمجزوء الكامل ومجزوء الرمل.

وذائع مستفيض أن الشاعر حين يريد أن يقول شعراً لا يحدد لنفسه بحراً بعينه، وإنما هو يتحرك مع أفاعيل نفسه فيخرج الشعر فى الوزن الذى يصدف له من الأوزان.

ومعنى هذا كله أن الوزن المجرد لا يعطى لونا بعينه من الموسيقى، مع الاعتراف بأنه فى حد ذاته نغمات صوتية. وهو موسيقى فارغة من المعنى. وطبيعى أن يكون المعول فى فهم موسيقى الشعر، التى تلون كل قصيدة بلون خاص، أو التى لها معنى، على الإيقاع. والزحافات والعلل التى يخرج إليها الشاعر دون أن يقصد إلى ذلك ودون أن يشعر، مرجعها

إلى الحركة النفسية الإيقاعية التى تلح عليه فتجعله ينقص من التفعيلة حركة أو ساكنا أو حركة وساكنا، أو يضيف إليها ساكنا أو حركة وساكنا. وهذا يؤيد فكرة إستوفر فى صلة الإيقاع بالوزن. وأكرم للشعر، أو لنقل إنه أقرب لطبيعته، أن يكون إيقاعياً لا وزنياً.

٩- وآخر قانون للشعر عند إستوفر هو أنه شكلى "formal"، أى لابد أن تكون للعمل الفنى صورة كاملة. وهذه الصورة غير الصور الفنية المودعة فى العمل ذاته، وإنما هى الصورة العامة التى يخرج فيها العمل الفنى. والصور الحية هى هدف الشعر الحديث وإن كان القرن التاسع عشر قد أهملها فكانت أعمال الشعراء أشبه شئ بسبحات الحالمين المنطلقة.

أما عمود الشعر فطبيعى ألا يتكلم عن الصور بهذا المعنى، لأنه - كما رأينا - لم يعن بالقصيدة من حيث هى كل، كما لم يعن بأى عمل فنى آخر على قدر من الطول ويحتاج إلى تنويع المواقف وتوزيع الصور والشخوص والحوادث والألفاظ والعبارات.

وإذا كان القرن الثامن عشر - تبعاً لإستوفر - قد اهتم بالقواعد والصور المقررة فإن الشعراء العرب قد عرفوا للقصيدة قواعدها، كما جعلوا لها صورة تقليدية ساروا عليها لاحقاً عن سابق. وقد عرفنا أن هذه الصورة ظلت ثابتة التقاليد بخاصة فى قصيدة المدح. ولا أظن أحدا يستطيع الزعم بأن صورة القصيدة العربية قد حدث فيها تغيير جوهرى فى أى فترة من حياة الشعر العربى الطويلة. (لسنا نتكلم عن العصر الحاضر بطبيعة الحال).

ومع ذلك، ورغم الجمود الذى تتسم به هذه الصورة، فإنها ليست هى ما يعنيه إستوفر بالصورة تماماً. وهو لا يعنى ذلك القالب المقسم أقساماً معينة يملؤها الشاعر، وإنما يعنى الصورة الحادثة للعمل الفنى. بعبارة أخرى هو لا يعنى الصورة المفروضة، وإنما يعنى الصورة المتكونة بتكون العمل الفنى. ومن هنا كانت هذه الصورة حية دائما لأنها تتجدد دائما.

١٠- وبعد هذه المقارنة نستطيع استخلاص عدة صفات تتميز بها النظرة الحديثة وتفترق بها عن النظرة القديمة أهمها:

(أ) تتميز النظرة الحديثة بتحدد المعانى وانضباطها بما لا يترك مجالا للحدس والتخمين أو لأكثر من فهم واحد. والنظرة القديمة فيها كثير من الإبهام والاتساع الذى يفتح

الباب للكثير من الاحتمالات. وأقرب لذلك مسألة «تخير لذيذ الوزن»، فلست تدرى ما الوزن اللذيذ هذا. ولكنك تقرأ فى قوانين إستوفر عن مسألة الإيقاع وجمالية الإيقاع ما يفهم.

(ب) وبينما تتصور النظرة الحديثة العمل الفنى كاملا فى جميع مراحله وبجميع عناصره نجد النظرة القديمة تغلب عليها الجزئية.

(جـ) والنظرة الحديثة توحد الأساس الجمالى للغة التجربة الشعرية وتمزج بينهما، وتنظر إلى اللغة من حيث هى كائن له شخصيته، فى حين يغلب على النظرة القديمة تصور جماليات اللغة منفصلة غالبا عن التجربة، بل لم يكن هناك اعتبار لهذه التجربة.

(د) والنظرة الحديثة تعنى بالشعر بوصفه ظاهرة إنسانية، وبالقصيدة بما هى عمل فنى متكامل، فى الوقت الذى تقل فيه عناية النظرة القديمة بدراسة القصيدة.

(هـ) ولعله من أهم ما نستخلصه من فرق بين النظرتين أن الشعر فى النظرة الحديثة تجربة وفى النظرة القديمة صناعة. وهو فرق بالغ القيمة من حيث إن جماليات التجربة تختلف اختلافا شنيعا عن جماليات الصنعة وربما عدنا إلى هذا الفارق فى الفصل التالى.

الفصل الثانى

الفن للفن

«إن البيت الجميل الذى لا يحتوى على أى معنى خير من بيت أقل جمالا وإن احتوى على معنى». جستاف فلوبير

«لسنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعا فى غاية الجودة ثم وقع فى معناه بيت مصنوع فى نهاية الحسن، لم تؤثر فيه الكلفة، ولا ظهر عليه التعمل، كان المصنوع أفضلهما» ابن رشيق

«يراد من الشاعر حسن الكلام، والصدق يراد من الأنبياء» أحد الفلاسفة

«إن مناقضة الشاعر نفسه فى قصيدتين أو كلمتين بان يصف شيئا وصفا حسنا ثم يذمه بعد ذلك ذما حسناً بينا، غير منكر عليه ولا معيب من فعله إذا أحسن المدح والذم» قدامة بن جعفر

(أ) النظرية فى الفكر الأوروبى الحديث – أصولها ومبادئها.

ليس أكثر شيوعا على الألسن من تلك العبارة «الفن للفن». والعبارات كلما كثر دورانها على الألسن بدأت مفهوماتها المحددة تتسع، وقد تنحرف إلى مدلولات مغايرة من بعض الوجوه لمدلولها القديم. وحين نخصص فصلا فى باب المقارنة لبحث نظرية «الفن للفن» يكون من الطبيعى أن يتبادر إلى الذهن، بخاصة بعد قراءة الباب الثانى من هذه الدراسة، أننا نريد أن نقرن الاتجاه الفنى عند العرب كما يتضح عند الشعراء والنقاد إلى هذه النظرية الحديثة. ولا ننكر أن تكون هذه نيتنا، ولكن بعد أن نجلو حقيقة هذا المذهب ما أمكن.

والذى نريد أن نبدأ به هنا هو أن المذهب لم يخلق خلقا فى القرن التاسع عشر، لأن المفهومات الأساسية التى يقوم عليها تمتد إلى أبعد من ذلك، تمتد على الأقل إلى القرن الثامن عشر، وربما امتدت جذورها إلى اليونان. ولعل مرجع ذلك إلى حقيقة أن مشكلات الفن والأدب تنمو ويتجدد بحثها ولكن قلما يدخل إليها مشكلة كبرى جديدة والجديد دائما هو تناول المشكلة.

وفى أواخر القرن التاسع عشر أخذت نظرية «الفن للفن» تحتل مكانا بارزاً فى تفكير النقاد وعلماء الجمال المحدثين. وكان ذلك رد فعل للنزعة الواقعية التى سادت فى ذلك

العصر. وقد كانت الواقعية رد فعل كذلك للنزعة الرومنتيكية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. وشائع أيضاً أن هذه الرومنتيكية كانت كذلك رد فعل للنزعه الكلاسيكية. ومن الشائع فيما بين الرومنتيكية والكلاسيكية من فروق أن الأولى تهتم بالمحتوى الشعورى والثانية تهتم بالشكل أو الصورة وجمالها. وقد كانت قيمة نظرية «الفن للفن» فى أواخر القرن التاسع عشر كبيرة «من حيث إنها نبهت إلى أن الفن ليس مجرد تصوير للواقع، وأن مادة الموضوع والمحتوى الفنى ليسا شيئاً واحداً، وأن الأشياء الجميلة بعامة والأعمال الفنية بخاصة تتميز عن الأشياء الأخرى المعروفة، بشكلها الجميل»[1]، فهى كما قلنا رد فعل للنزعة الواقعية.

والواقعية realism من الألفاظ الغامضة الدلالة فى ميدان الفن وإن لم يمنع ذلك من شيوعها كما يلاحظ هربرت ريد. وربما كانت هذه اللفظة تتمتع بدقة أكثر فى ميدان الفلسفة، حيث نجدها من الناحية التاريخية تمثل عكس الاسمية nominalism، كما تتمثل بصفة عامة بوصفها اسما لنظرية خاصة فى المعرفة، فتدل على الإيمان بالحقيقة الموضوعية للعالم الخارجى. وقد استعار النقد الأدبى هذا اللفظ أول الأمر من الفلسفة، وسرعان ما أصبح استعماله غير دقيق. والكاتب الواقعى هو ذلك الذى ينجح فى تجنب أى أساس اختيارى لنقله وتصويره الحياة، فيعطينا المنظر أو الموقف كما تراه العين. ولكن الواقع أنه لما كان الفن كله ينطوى على الاختيار (على الأقل بسبب المكان والاقتصاد)، فإن الكاتب الواقعى يؤكد بعامة جانبا خاصا من الحياة، ذلك الجانب هو أقل الجوانب تمدحا بالنبل الإنسانى. وقد فصل جورج مارلييه G. Marlier فى بحث ألقاه فى المؤتمر الدولى لتاريخ الفن الذى عقد فى بروكسل عام ١٩٣٠، بين الواقعية التى تفهم من حيث هى محاكاة حرفية للواقع، والواقعية كما تفهم من حيث هى تصوير لمناظر من الحياة المنحطة[2]. فالواقعية – على هذا الأساس – مذهب يأخذ على عاتقه تصوير الجانب القاتم فى الحياة. ومن ثم تقف نظرية «الفن للفن» لتجلو الجانب الآخر فى الحياة، جانب الجمال، وتكون مهمة الفنان أن يقدم إلينا صوراً جميلة متقنة. ومن هنا يأتى الاهتمام بالشكل والاحتفال

(١) Greene; Arts and the Art of Criticism, H.234.

(٢) H. Read: The Meaning of Art, Faber and Faber, London, lst ed.1931, pp,813.

ويميز جورج هويلى بين نوعين من «الواقعية»، «الواقعية الفزيائية» وتتضمن كل ما يقع خارجنا، و«الواقعية الروحية psychic» وهى تشير إلى كل ما يحدث بداخلنا من أفكار وآلام ومشاعر.. إلخ، وأن هذه الواقعية الروحية هى التى يعنى بها الفنانون بصفة خاصة، أما الشئ الذى يقع خارجنا وليست بيننا وبينه أى علاقة فلا أهمية له. (راجع حديثه فى كتابه poetic process ص٣٨ وما بعدها.)

بالعناصر التى تضمن جماله. وتشيع عبارة «الصورة من أجل الصورة "form for form's sake- كما يلاحظ برادلى[1] - مساوية لعبارة «الشعر للشعر» أو «الفن للفن».

ومن الممكن بسهولة ملاحظة أن هذا المذهب يسير فى هذا الاعتبار جنبا إلى جنب مع الاتجاه الكلاسيكى على عكس ما يمكن أن يكون متصوراً، ذلك أن هذا المذهب يقوم على أساس نظرية الإستطيقا الصرف، فهو لا يعتبر أى وجه من وجوه النفع أو الأخلاق أساسا جوهريا فى الفن، وإنما الأساس الأول والأهم هو الأساس الجمالى. ونحن نعرف أن الكلاسيكية تحفل بالشكل الجميل أو بالصورة الجميلة وبالعناصر الجمالية الشكلية كالإيقاع والانسجام والنظام[2].. إلخ. وهذه العناصر هى التى حاولت الإستطيقا الحديثة (القرن التاسع عشر) الوقوف عندها. وكان أول المنادين بها - تبعا لشركنج - لاى هنت Leigh Hunt فى أوربا فى أوائل القرن التاسع عشر[3]، ويقول إن هذه النظرية تمثلت فى فرنسا فى نظرية الفن للفن I'art pour I'art، وأنها قد خلصت الفن من كل أثر على الحياة سوى الأثر الجمالى البحت[4]. ولا شك أن هذه النظرية تعد - من هذا الاعتبار - امتداداً للفلسفة الإستطيقية التى وضعت أسسها المدرسة الجمالية الألمانية وعلى وجه الخصوص كانْت. ولكن أساسها المباشر يمكن أن يلتمس فى النظرية التطورية والإستطيقا الشكلية اللتين عاصرتاها فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

كان كانْت أول من جعل فكرة الجمال متعارضة مع فكرة الفائدة وفكرة الكمال، حتى لقد بالغ فى ذلك، فرد الجمال إلى النشاط المجرد عن الغرض، المنزه عن المنفعة، وأرجعه إلى نوع من اللعب الحر يقوم به الخيال ويقوم به العقل[5]. وقد مر بنا أنه يجعل الجمال المرتبط بالمنفعة جمالا بالتبعية، مميزا بينه وبين الجمال الخالص وهو الجمال الحر. وفن

---

(١) انظر: Garritt: Philosophies of Beauty,212

(٢) ينقل بارتلت E. M. Bartlet فى كتابه - Types of Aesthetic judg ment - ص ٢٠ عن ريد H. Read فى كتابه: Reason and Romanticism كلاما لأندريه جيد تفهم منه كيف أن الفن الكلاسيكى يحتفل بالنظام والوزن measure and order. ويشير كروتشه إلى أن الكلاسيكية تعنى أحيانا الكمال الفنى، وأحيانا الجمود والصنعة، فى مقابل الرومنتيكية التى تعنى أحيانا فقدان التوازن والكمال، وأحيانا الصراحة والدفء والقوة وصدق التعبير (راجع له كتابه Aesthetic ص٧٠ - ٧١).

(٣) Leven L. Shücking. The Sociology of Literary Taste, p.23.

(٤) نفس المرجع والصفحة.

(٥) ج م جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ص١٠

الأربسك يمثل هذا الجمال الحر. فهو جمال لا يستهدف تثقيفا ولا تهذيبا ولا تعليما، لأن الفنان حين ينتجه لا يهدف إلى شئ من هذا، بل يعمل خياله وعقله فى منتهى الحرية. ويقول جويو: إن شلى قد ذهب هذا المذهب نفسه... وخلص منه إلى القول بأن جوهر الفن لعب[1]، وإن كنا قد نجد شلى يكتب دفاعا قويا عن الشعر على أسس أخلاقية حتى ليقول: «إنه ليصعب على الخيال أن يتصور ماذا كان يمكن أن تكون حال الأخلاق فى العالم إذا لم يوجد دانتى وبترارك وبوكاشيو وتشوسر وشيكسبير وكالديرون ولورد بيكون وملتن[2]».

ويمضى جويو فيذكر أن إسبنسر ومعظم فلاسفة الفن المعاصرين له يقولون بهذه النظرية التى قال بها كانت وشلى، ولكنهم يصوغونها فى صورة علمية ويربطونها بفكرة التطور[3]. والحق أن إسبنسر مدين فى الربط بين الفن واللعب لملاحظات شلر[4]. وهو يبين فى مقاله عن النافع والجميل كيف أن النافع يصير جميلا عندما يكف عن أن يكون نافعا، موضحا ذلك بقلعة مهدمة لا نفع لها بالنسبة لأغراض الحياة الحديثة، ولكنها مكان مناسب للرحلات الجماعية، وموضوع صالح لصورة تعلق على حائط حجرة الاستقبال[5]. وبذلك يميز إسبنسر بين النافع والجميل. فالخلاف بينهما كبير، بل ربما كان من التناقض أن يكون الشئ النافع جميلا، لأنه لا يصل إلى مرحلة الجمال - وهى مرحلة أرقى - إلا بعد أن يتخلص من النفع الذى فيه.

وقد قلنا إن إسبنسر أفاد من شلر نظرته إلى الفن من حيث هو لعب. والحق إن شلر قد عرف العمل الإستطيقى بأنه كعمل اللعب "Spiel". وهذا اللفظ يربطه جزئيا بكانت، وقد أسئ فهمه فأدى إلى فكرة أن شلر كان مرهصا ببعض النظريات الحديثة فى النشاط الفنى من حيث هو فيض من نشاط الأرواح، تماما كلعب الأطفال والحيوان[6]. ولكن شلر حذر قراءه من مثل هذا التفسير الخاطئ حين طلب إليهم ألا يفكروا فى «الألعاب فى الحياة

---

(١) نفسه.

(٢) D. A. Stauffer The Nature of Poetry, p.99.

(٣) جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ص١٩.

(٤) Croce: Aethetic, p.388.

(٥) المرجع السابق ص٣٨٨ - ٣٨٩.

(٦) تربط مدرسة علم النفس التحليلى بين النشاط المبذول فى الفن وفى اللعب على أنهما من نوع واحد. راجع الدكتور عبدالعزيز القوصى:(أسس علم النفس - مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٠ ص١٩٤).

الواقعية gemes in real life التى تعنى عادة بالأشياء المادية الصرف ولا فى الأحلام العابثة للخيال الطليق[1]. فاللعب عنده نشاط يربط بين الواقع الخارجى والعقل[2]، وهو توافق بين الروح والطبيعة، بين الصورة والمادة. فالجمال هو الحياة، هو الصورة الحية (lebende Gestalt) وليس المقصود هو الحياة بالمعنى الفسيولوجى، إذ أن الجمال لايمتد فى كل الحياة الفسيولوجية، وليس مقصوراً عليها وحدها؛ فالرخام عندما يصنعه الفنان يأخذ صورة حية. ولهذا السبب يجب أن يهزم الفن الطبيعة بالصورة؛ ففى العمل الفنى صادق الجمال ينبغى ألا يكون المحتوى شيئاً، وأن تكون الصورة هى كل شئ. بالصورة يتأثر الإنسان بكامله، وبالمحتوى تتأثر قواه المنفصلة فقط. والسر الصحيح فى عظمة الفنانين هو أنهم يدخلون المادة فى الصورة (den stoff durch die Form Vertilgt).. وقد نسب شلر القيمة التعليمية العالية للفن من حيث هو حسى وعقلى فى وقت واحد، من حيث هو مادى وشكلى. وليس معنى هذا أنه يعلِّم قواعد الأخلاق أو يحث على الأعمال الصالحة، فإنه إن صنع هذا أو حين يصنع هذا، فيكف توا، كما رأينا عن أن يكون فناً. فالإلزام كائنا ما كان اتجاهه، إلى الخير أو إلى الشر، إلى المتعة أو إلى الواجب، يهدم طابع العمل الفنى الذى يقوم على اللاحتمية[3].

وهكذا نجد إسبنسر فى موقفه من النفع والجمال فى العمل الفنى يردد عبارة شلر فى فصل الجمال عن المنفعة، وربطه بالوجود الكامل للعمل الفنى، بمادته وصورته. وسنلاحظ بعد قليل أن فهم شلر لطبيعة العمل الفنى هو الفهم الذى سيظهر عند برادلى فى حديثه عن قضية «الشعر للشعر».

---

(١) ألقى فحص المحلل النفسى للاحلام وأحلام اليقظة فيضا من الضوء على عمل العقل عند الفنان (راجع: Cyril Burt; Fow The Mind Works, and ed., p.273) ويؤكد جوته نفسه «أنه كتب أحسن قصصه فى أثناء فترة نوم حالة غريبة يقارنها هو بحالة النائم فى أثناء السير "somnambulist" (راجع : R. S. Woodworth; psychology; A Study of Mental Life,18 th ed., ed., p.565).

(٢) اللعب عند شلر هو قدرة داخلية على المحاكاة؛ وهو يسميها play-iwpulse ، أى الرغبة فى تكوين أشياء مشابهة للأشياء الخارجية فى صور حسية تبعا لأفكاره فى النظام Order ومن هذه القوى الداخلية الأساسية تنبع البنية الحية للفن الجميل. (راجع: Life in poetry, Law in Taste, pp.173-4).

(٣) Croce; op. cit., pp.284-9.

وفى فرنسا نجد تلاميذ كانْت وتلاميذ إسبنسر يتفقون على أن لذة الجمال ولذة اللعب صنوان. وفى ألمانيا نرى مدرسة شوبنهور تعد الفن نوعاً سامياً من اللعب وظيفته أن يعزينا عن مبائس الوجود بضع لحظات، وأن يهيئنا لتحرر أكبر يتم بالأخلاق[1]. ثم نجد جماعة جيورجه... وهى جماعة من المفكرين والشعراء والكتاب الألمان والنمسويين، أشهرهم هو فمنزتال، دوتندى، فلميلر، كلاجس، جندولف، برتوم، ورثيسهم، الذى سميت الجماعة باسمه هو إستيفن جيورجه الشاعر الألمانى الكبير الذى ولد سنة ١٨٦٧ وتوفى سنة ١٩٣٣. وكانوا يكتبون فى مجلة تعبر عن آرائهم هى «مجلة الفن». وهذه الآراء متأثرة بأفكار نيتشه كل التأثر. وتتلخص فى قولهم بالفن للفن، وبالعناية بالشكل كرد فعل ضد النزعة الطبيعية[2]. وفى إنجلترا نجد والتر بيتر W. Pater يؤكد أهمية الأسلوب – أى طريقة التعبير – أكثر من المعنى، أى المادة المعبر عنها[3].

وهكذا نجد الحلقات متصلة بين المدرسة الجمالية القديمة، مدرسة كانْت، والاتجاه الفنى الذى ظهر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وهو اتجاه «الفن للفن»، فى إبعاد العمل الفنى عن الغايات التعليمية والأخلاقية، وتحريره من أى إلزام من هذا النوع، على أساس فكرة الجمال الحر التى قال بها كانت، والتى ظلت أساسا لهذا الاتجاه، رغم ما تناولها به تلاميذه والفلاسفة الذين جاءوا من بعده من شــرح وتوسيع. الجمال الحر الذى لا يستهدف المنفعة أو الأخلاق هو غاية العمل الفنى. ويتبع ذلك أن يكون النشاط الفنى نشاطاً حراً. ومن هنا يمكن مشابهته بالنشاط الذى يبذل فى حالة اللعب أو الأحلام، فهو نشاط روحى يكيف المادة الخارجية بحسب القوانين الداخلية، بأن يركبها من جديد ويعطيها صورة خاصة. ومن ثم يتركز الجمال فى هذه الصورة التى تتصل بوجودنا الكامل، فى حين لا تتصل تلك المادة إلا بأجزاء مستقلة فى هذا الوجود. وإذا نظرنا إلى العمل الفنى نبحث فيه عن منفعة لم تكن نظرتنا هذه له من حيث هو عمل جميل، من جهة، ولم يكن المنفعل منا به وجودنا الكامل، بل رغبة خاصة فينا، من جهة أخرى. فالتعليم والأخلاق إذن ليسا غاية العمل الفنى، بل الجمال هو الغاية. ولا إلزام مطلقاً للفن أن يكون نافعاً من هذه الوجهة إلا إذا تنازلنا عن حقيقته الجوهرية وهى أنه جميل.

---

(١) جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ص١٩.

(٢) التراث اليونانى، ترجمة الدكتور عبدالرحمن بدوى، تعليق للمترجم على هامش ١ من ص٣٢.

(٣) انظر إستوفر: كتابه السابق ص١٠٢.

وقد ساعد نظرية «الفن للفن» على النمو والتمثل لا في فن الأدب وحده بل في التصوير والموسيقى كذلك، جهود فلاسفة الإستطيقا الشكلية formalism في القرن التاسع عشر كذلك. وزعيمها الفيلسوف الألماني هربارت. وهو فيلسوف عقلي جاف كما يصفه كروتشه. وكانت المدرسة التي يتزعمها تطلق على نفسها اسم الواقعية أو مدرسة الفلسفة الحقة. وكان ينحى على الإستطيقا الميتافيزيقية، لا على أن الإستطيقا في ذاتها تحمل اللوم. بل على أن الميتافيزيقا هي الملومة على كل الأخطاء التي وقعت فيها الإستطيقا. ومن ثم يجب أن تصبح الإستطيقا دراسة مستقلة، وأن تبعد عن الفروض الخاصة بالكون، كذلك يجب ألا تخلط بعلم النفس أو يطلب منها وصف المشاعر التي يوقظها محتوى الأعمال الفنية، كالشفقة أو الهزل، كالحزن أو البهجة، فإن واجبها هو تحديد الطابع الجوهري للفن والجمال[1].

والفن عند هربارت ارتباط بين عاملين: عامل خارج الإستطيقا extra-aesthetic هو المحتوى الذي يمكن أن تكون له منطقية أو نفسية أو من أي نوع آخر، وعامل إستطيقي صرف هو الصورة التي هي تطبيق المفهومات الإستطيقية الجوهرية، ويبحث الإنسان عن ذلك الذي يمتع ويعلم ويحرك، عن ذلك الجاد أو الساخر – «وكل هذه تختلط بالجميل كيما تحدث القبول والمتعة بالعمل. وبهذا يظهر للجميل أنواع مختلفة، ويصبح الرشيق، الرائع، الجدي، الهزلي، وهو يمكن أن يصير كل هذه لأن الحكم الجمالي، وهو في ذاته في منتهى الهدوء لا يرفض، وإن كان يضيق، بمصاحبة أشد الإثارات الروحية تنوعا، تلك التي لا تكون جزاء منه» – ولكن هذه الأشياء كلها لادخل لها في الجمال، فلكي يكشف الإنسان عن الشئ ذي الجمال أو القبح الموضوعي يجب عليه أن يتجرد من كل حكم يتصل بالمحتوى.. وهذا التجرد من المحتوى بقصد تأمل الصورة الصرف هو التطهير (كاثرسيز catharsis) الذي يحدثه الفن. المحتوى غير دائم بل متغير ونسبي وخاضع للقانون الأخلاقي، وهو يتقبل الحكم الأخلاقي، أما الصورة فدائمة، مطلقة، حرة. والفن الحسي يمكن أن يتكون من مجموع قيمتين أو أكثر، ولكن الحقيقة الجمالية هي الصورة وحدها[2].

---

(١) انظر كروتشه : المرجع السابق ص٣٠٧ – ٣٠٨.

(٢) كروتشه: نفسه ص٣٠٩ – ٣١٠.

فى هذه العبارات تتركز فلسفة هربارت الجمالية، وهى كما رأينا فلسفة تقوم على الفصل بين الصورة والمحتوى، وتستبعد المحتوى من ميدان الحكم الجمالى لأنه نسبى ومحدود، وتركز الجمالى فى الصورة وحدها، لأنها هى الخالدة المطلقة. جمال المحتوى بالتبعية، وجمال الصورة هو الجمال الحر. أليس هذا هو مفهوم كانت أيضاً؟ بلى، «وإن هربارت ليصف نفسه فى بعض المواضع بأنه «كانتى Klantian ولكن لعام ١٨٢٨»[١]. وقد توفى هربارت عام ١٨٤١.

وفى عام ١٨٦٥ كتب إتسمرمان «الإستطيقا العامة بما هى علم الصورة[٢]»، وهو من تلاميذ هربارت المخلصين لمذهبه. وجاء من بعده كارل كوستلين K. Köstlin، وهو يتفق فى فهمه للصورة والمحتوى مع هربارت[٣]، حيث يجعل للمحتوى القيمة الثانية، ويجعل الصورة مطلقة، طابعها الأصيل هو قدرتها على الامتاع أو كونها جميلة. ونشر الناقد البوهيمى إدوارد هانزليك E. Hanslik كتابه عن جمال الموسيقى عام ١٨٥٤، وشن فيه غارة شعواء على الموسيقار رتشارد فاجنر وعلى كل من يتظاهر باستخراج مفهومات ومشاعر ومحتويات محددة من الموسيقى بعامة، وذهب إلى أن الغاية الوحيدة من الموسيقى هى الصورة، هى الجمال الموسيقى. وقد رحب به الهربارتيون ووجدوا فيه مدداً جديداً. وقد كان هانزليك نفسه يشعر بأنه مدين لهربارت نفسه وتلميذه إتسمرمان (ذكر ذلك فى الطبعات الأخيرة من كتابه) من حيث إنهما قدما الصورة الكاملة للمبدأ الجمالى العظيم، مبدأ الصورة. ولكن لم يكن الجمال والصورة عنده لهما نفس المعنى، فهو لم يفكر فى أن السيمترية والعلاقات الصوتية ومتعة الأذن تكون الجمال الموسيقى، بل ذهب إلى أن الرياضيات لا فائدة منها ألبتة لإستطيقا الموسيقى. الموسيقى عنده صورة أكثر منها زخرفة (أرابسك arabesque) . والصورة فى هذه الحالة غير منفصلة عن المحتوى: «ففى الموسيقى لا يمكن أن يوجد محتوى فى مقابل الصورة مادام من غير الممكن أن توجد صورة خارج المحتوى»[٤].

---

(١) كروتشه: نفسه ص٣١١.

(٢) Allgemeine Asthetik als Formwissenschaft.

(٣) كروتشه: نفسه ص٣٧٦.

(٤) نفسه ص٤١٢ – ٤١٤.

هذه الفلسفة الشكلية قدمت القدر الكبير من الأساس الفلسفي لمذهب «الفن للفن» فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. وهى كما رأينا فلسفة تستمد مباشرة من كانت. أيكون من الخطأ بعد هذا أن نزعم أن كانْت بفلسفته الجمالية قد وضع اللبنة الأولى أو حجر الزاوية لذلك البناء الفنى الذى نحا نحواً جماليا صرفاً؟ هناك احتمال ضئيل يأتى من افتراض أن يكون مذهب «الفن للفن» شيئاً آخر سوى ذلك المذهب الذى يعنى فى مجمله بالشكل وجماله، ولا يقيم وزناً للمحتوى وما فيه من تعليم وأخلاق.

وجويو الذى عاش فى هذه الفترة وعاصر الفنانين أنفسهم الآخذين فى ذلك الاتجاه، يلاحظ «أن الفنانين أنفسهم يساهمون اليوم (كتب جويو كتابه عام ١٨٨٥) فى إنزال قيمة الفن بما يذهبون إليه من جعل الفن شكلا وصناعة أكثر؛ فالرسامون يفخرون بما يسمونه فى لغة المهنة chic patte، والشعراء يفخرون بالقافية الفنية، حتى أصبح الشكل هو الغرض الوحيد الذى ينصرف إليه اهتمامهم، وأصبح الفن يبدو مجرد حذق ومهارة، لا نظريا فحسب، بل عمليا[١]».

ويحدثنا راى Rey عن أصحاب مذهب الفن للفن وعنايتهم بالشكل دون الجوهر ويقول: «إن الصورة وحدها - كما يقولون - تكسب العمل جمالا. والقصيدة تؤثر، لا بالفكر الذى يوحى بها، ولا بالموضوع الذى تعالجه، ولكن بكمال تنسيقها، وبانسجام إيقاعها، وبقوة التعبير وغناه. ويجب فى العمل الفنى أن يمتع الأحاسيس والأحاسيس وحدها. وليس له أن يهتم بإمتاع الروح[٢]».

وهذا معناه أن مفهوم مذهب «الفن للفن» لا يقع بعيداً عن الفلسفة الشكلية أو فلسفة كانت الجمالية. فإذا كان الجمال يتركز فى الصورة فقد راح الشعراء يجوِّدون هذه الصورة ويتقنون صناعتها، بغض النظر عن مدى ما تحمل هذه الصورة من الصدق. وقديما نظر الكلاسيكيون هذه النظرة إلى الشعر؛ فبيكون يعد الشعر عملا لكذابين محترفين، وسدنى كان يبدو عميق الإيمان بأن الشعر خداع ماهر[٣]. ولعل هذا يكون أمرا طبيعيا؛ أن تتطور العناية

---

(١) جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصر ص١٤.

(٢) Rey: Lecons de Philosophie; vol-I,p.373.

(٣) Stauffer: The Nature of poetry; p.98.

بالشكل إلى المبالغة فى هذه العناية، وأن يبتعد العمل الفنى عن الصدق بمقدار ما يتمثل فيه من مبالغة.

ولا شك أن هذا المذهب قد تعرض لكثير من النقد، وكانت الضربات تصوب إليه من نواح مختلفة لتقوض الأسس التى قام عليها. وقبل أن ننظر فى بعض هذا النقد أحب أن نتصور حقيقة مذهب الفن للفن، والمبادئ التى يقوم عليها، كما يفهمه أندرو سيسيل برادلى Andrew Cicil Bradley، وكما عرضه فى مقاله «الشعر للشعر».

القصيدة عنده مجموعة من التجارب المتتالية التى نمر فى خلالها عندما نقرؤها قراءة شعرية قدر المستطاع، وقضية «الشعر للشعر» تقول عن هذه التجارب:

أولا: إنها غاية فى ذاتها، وإنها تستأهل الحصول عليها لذاتها، وأن قيمتها متركزة فيها intrinsic.

ثانياً: أن قيمتها الشعرية هى هذه القيمة التى تتركز فيها وحدها. ويمكن أن يكون للشعر كذلك قيمة ثانوية من حيث هو أداة الثقافة والدين، ولأنه يقدم المعرفة، أو يرقق المشاعر، أو يعمق من دافع الخير، ولأنه يجلب الشهرة أو المال أو راحة الضمير للشاعر. فليقوَّم من أجل ذلك أيضاً. ولكن هذه القيمة ليست تحدد ولا تستطيع أن تحددا مباشراً قيمته الشعرية بوصفها تجربة خيالية كافية، فهذه لا تقدر إلا من الداخل within.

ثالثاً: يميل الاهتمام بالغايات الثانوية، سواء أكان هذا عن طريق الشاعر فى حال تأليفه أم القارئ فى حال معاناته، يميل إلى أن يخفض من القيمة الشعرية. وذلك لأنه يميل إلى تغيير طبيعة الشعر بنقله عن جوه الخاص. فطبيعته ليست جزءاً ولا حتى نسخة من الحياة الواقعة (بحسب المفهوم العام لهذه العبارة)، ولكنها عالم بذاته، مستقل، كامل، حى. ولكى نتملكه يجب أن ندخله، وتذعن لقوانينه، ونتناسى فى هذا الوقت المعتقدات والأهداف والأمور الخاصة التى تهمك فى عالم الحقيقة الآخر[1]».

هذه هى الأسس التى يقوم عليها المذهب، وهى تثير كثيراً من سوء الفهم. من ذلك النظر إلى عبارة «الفن للفن» لا على أنها تعنى أن الفن غاية فى ذاته بل على أنها تعنى أن الفن هو الغاية كل الغاية، أو الغاية العليا للحياة البشرية. ويرفض برادلى أن يواجه ما

(١) A. C. Bradley: Oxford Lectures on poetry انظر كاريت : نفسه، ص٢١.

يترتب على هذا التحوير من أخطاء، لأنها خارج القضية. وقضية «الشعر للشعر» تذهب بنا إلى عدم النظر إلى الشعر والخير على أنهما متناقضان؛ لأن الشعر نوع من الخير الإنسانى، ويجب ألا نحدد القيمة الذاتية لهذا النوع من الخير بالإشارة المباشرة إلى نوع آخر.

ويمكن أن تتهم هذه القضية كذلك بقطع الصلة بين الشعر والحياة. والحق أن هناك كثيراً من الارتباط بين الحياة والشعر، ولكنه ارتباط غير ظاهر. ويمكن أن يطلق عليهما أنهما صورتان لشئ واحد، أحدهما يتضمن الحقيقة (بالمعنى العادى)، ولكنه قليلا ما يشبع الخيال إشباعاً تاماً، فى حين يقدم الآخر شيئا يشبع الخيال ولكنه لا يتضمن «حقيقة» تامة. فهما متوازيان أو متشابهان. والأول يمسنا من حيث إننا كائنات تشغل حيزاً معينا من الزمان والمكان، ولها مشاعرها ورغباتها وأهدافها التى ترجع إلى هذا الموقف؛ فهو يتصل بالخيال ولكنه يتصل بأشياء كثيرة بجانبه. أما الثانى وهو الشعر فهو لا يتخذ ذلك الموضع من الزمان والمكان، وإذا حدث أن اتخذه فإنه يستقل عن كثير مما يتصل به هناك، ومن ثم لا يتصل اتصالا مباشراً بتلك المشاعر والرغبات والأهداف، ويتحدث فقط إلى الخيال المتأمل. ومن ثم تأتى القيمة الشعرية للشعر من أنه يقدم إلينا بطريقته الخاصة شيئاً نصادفه بصورة أخرى فى الطبيعة أو الحياة، وتمتحن قيمته الشعرية من حيث إرضائه خياليا. أما الآخرون منا فيمتحنونه من حيث المعرفة أو الضمير مثلا، فيحكمون عليه فقط بمقدار ما تبدو هذه متحورة فى خيالنا، وعلى هذا فكل المعرفة والنظر الأخلاقى ليس له فى ذاته قيمة شعرية. ولا تكون له هذه القيمة إلا عندما يمر من خلال وحدة وجود الشاعر فيأخذ صفات الخيال، ومن ثم يصبح التأكيد قوى هائلة فى عالم الشعر[1].

وتتهم هذه القضية اتهاما ثالثا بأنها تفرغ الشعر من المعنى؛ فهى فى الحقيقة نظرية تذهب إلى القول بالضرورة المصورة. فليس ما يقوله الشاعر ذابال مادام قد أحسن القول. فالمادة والموضوع والمحتوى لا تحدد شيئاً، فليس هناك موضوع لا يمكن أن يعالجه الشعر، أما الصورة، أما التناول، فهو كل شئ. بل إن سر الفن هو أنه يحطم المادة باستخدام الصورة. على أننا نجد من بين القائلين بذلك شخصيات لها احترامها، مثل سانتسبرى

(١) انظر كاريت نفسه ص٢١١ – ٢١٢

وإستيفنسن R. A. M. Stevenson وشيلر وجوته نفسه. وتكون هذه العبارات هي كلمات السر لمدرسة تقوم في بلد ازدهرت فيه الإستطيقا. وهي عبارات تصدر عن أناس يزاولون فنا من الفنون أو يهتمون بمناهجه لدراستهم له. ويثير هذا القارئ العادي فيشعر بأنه قد اغتصب منه كل ما يهتم به في العمل الفني تقريبا، ويقول: «إنكم تطلبون مني أن أنظر إلى مادونا Madonna لدرسدن Dresden كما لو كانت بساطا عجميا، وتخبرونني أن القيمة الشعرية لهاملت تقع فقط في أسلوبها ونظمها، وأن اهتمامي بالرجل ومصيره ليس إلا اهتماما عقليا أو أخلاقيا، وتؤكدون أنني إذا كنت أريد أن استمتع بالشعر في Crossing the Bar فيجب علي ألا أهتم بما يقوله تنيسون هناك، بل يجب أن أعتبر طريقته في قول ذلك وحدها، ولكنني في هذه الحالة لا أستطيع أن أعطي قصيدة من الاهتمام أكثر مما أعطيه لمجموعة من الأبيات اللغو، ولست أعتقد أن مؤلفي هاملت Crossing the Bar قد نظر إلى أشعارهما هذا النظر[1]».

ولم يشأ برادلي أن ينهي هذا النزاع الحاد الذي يتصل اتصالا مباشرا بطبيعة الفن؛ فمن العبث التوفيق بين الطرفين. وعبارات هؤلاء الشكليين تحمل معاني كثيرة؛ فهي من بعض النواحي صحيحة، ومن بعضها الآخر خاطئة. ولذا يقنع برادلي بأن يرسم بعض الخطوط الفاصلة التي غالبا ما اختلطت في هذا النزاع.

من ذلك التفريق بين الموضوع والمادة في العمل الفني؛ فليس الموضوع هو المادة، لأن الموضوع شيئ خارج العمل الفني. وليس الموضوع مقابلا للصورة في القصيدة، بل تقابله القصيدة من حيث هي كل. فالموضوع شيئ والقصيدة (المادة والصورة على السواء) شيئ آخر، ومن ثم يتضح أن القيمة الشعرية لا يمكن أن تقع في الموضوع، ولكنها تقع بصفة عامة في مقابله، في القصيدة. كيف يمكن أن يحدد الموضوع قيمة الشعر، في حين يمكن أن تكتب في الموضوع الواحد أشعار تتفاوت قيمتها ويمكن أن تكتب قصيدة متقنة في موضوع تافه؟ وكذلك لسنا نستطيع أن نحدد أي موسوعات هي أنسب للفن، أو نذكر أي موضوع لا يحتمل أن تكتب فيه قصيدة حسنة. ويتبع ذلك أننا لا نستطيع أن نقسم الموضوعات قسمين: قسما نرضى عنه لأنه جميل أو سامٍ، وقسما لا نرضى عنه لأنه قبيح أو رذل، ونحكم على القصيدة بحسب تبعيتها لأحد هذين النوعين؛ لأننا بذلك نحكم عليها بحسب مفهوم

(١) نفسه ص٢١٣.

سابق لهذه الموضوعات. ولكن يجب أن ينصب الحكم على الشئ كما هو في القصيدة لا كما هو في ذاته قبل أن يتناوله الشاعر. ولسنا نستطيع أن نتنبأ بأن الشاعر لا يستطيع أن يخرج قصيدة صادقة من شئ كان بالنسبة إلينا رديئا.

ونزعة الشكليين هذه تؤدى بهم - شاءوا أو لم يشاءوا - إلى تضحية الكثرة في سبيل القلة؛ لأن الكثرة تحكم على الموضوع أولا فتعطى العمل الفنى قيمته بعد الحكم على الموضوع، وقليلون من يعتبرون الناحية الفنية وحدها في هذا العمل. ويعتقد برادلى أن جزءا كبيراً من النزاع ينشأ من الخلط بين المادة والصورة، وبين الموضوع والقصيدة. فالشكلى formalist المتطرف يلقى الحمل كله على الصورة، لأنه يظن أن نقيضها هو الموضوع ويغضب القارئ العادى. ولكنه يقع في نفس الغلطة، ويعطى الموضوع الأفضلية التى ترجع في الحقيقة إلى المادة Substance ويوضح برادلى ذلك من عبارة لبعض النقاد يقول فيها: «إن مجرد المادة matter الشعرية.. مادامت لا تتغير فإنها تتبع القوانين القائلة إن الاختلاف بين شاعر وشاعر سيعتمد على طريقة كليهما في استخدام اللغة والوزن والقافية والإيقاع cadence».

هذا التعارض - فيما يرى برادلى - بين المادة والصورة صحيح، ولكن يبدو أن الرأى القائل بأن القيمة الشعرية كل القيمة للمادة، والرأى الآخر القائل بأن القيمة للصورة، كلاهما خاطئ، أو كلاهما لغو. فهما يفترضان في العمل الفنى جزأين منفصلين بحيث يستطيع الإنسان أن يدركهما مستقلين، فإذا تحدث عن واحد لم يكن يتحدث عن الآخر. فإذا قرأنا هذه العبارة «الشمس دافئة، والسماء صحو» فإننا لا نتمثل صورة الشمس الدافئة والسماء الصحو، في ناحية، منفصلة عن بعض الأصوات الإيقاعية غير المدركة، من ناحية أخرى، ولسنا كذلك نتمثلها جنبا إلى جنب، ولكننا نتمثل الواحدة في الأخرى، فالصورة والمحتوى شئ واحد من وجهتى نظر مختلفتين، وهما بهذا المعنى متحدان. فإذا سئلت عما إذا كانت قيمة القصيدة تقع في المادة التى يمكن الحصول عليها بتحليل القصيدة أم في الصورة التى يمكن الوصول إليها، والتى تقوم بنفس الطريقة - يكون جوابك. «إنها لا تقع في هذه ولا في تلك، ولا في أى تضايف بينهما، ولكن في القصيدة، حيث لا نجدهما»

وقد فرق برادلى من قبل بين الموضوع والقصيدة. وهنا يكون من المعقول أن نسأل في أيهما تقع القيمة؟ والجواب عن ذلك هو: في القصيدة والقصيدة هى الصورة وهى

المحتوى، ولا انفصال بين هذين، كما أنه لا انفصال بين الصوت والمعنى فى اللفظ، فالقصيدة ليست معنى حتى نسأل أنفسنا ماذا يريد الشاعر أن يقول. إنه أراد أن يقول شيئا وقاله، فهو يعنى ما يقول، ويقول ما يعنى. وهذا الذى يقوله ويعنيه لا يرضى خيالنا فحسب بل وجودنا الكامل: ذلك الشئ الذى فى داخلنا وفى خارجنا، والذى هو فى كل مكان:

يجعلنا نبدو

كما لو كنا نضم أجزاء من حلم

قسم منها صحيح، وقسم

يطرق ويخفق فى القلب(1).

هكذا يعرض لنا برادلى قضية «الشعر للشعر» فإذا بها تقوم على ثلاثة مبادئ نلخصها فى:

١- أن التجربة غاية فى ذاتها.

٢- أن قيمتها الشعرية كامنة فيها. وهناك قيم أخرى ثانوية وليست قيما شعرية.

٣- أن الاهتمام بالقيم الأخرى يقلل من القيمة الشعرية.

وتثير هذه المبادئ ألوانا من سوء الفهم هى:

١- أن الشعر والخير متناقضان، ولا تناقض بينهما، لأن الشعر نوع من الخير الإنسانى.

٢- أن الصلة بين الشعر والحياة مقطوعة. والصلات بينهما كثيرة.

٣- أن المادة والموضوع لا يعدان شيئا، وأن الصورة هى كل شئ. وهو موضوع نزاع خطير بين الشكليين والعامة.

وقد جاء هذا الفهم السيئ - فيما رأى برادلى - نتيجة للخلط بين بعض المفهومات. ولذا يلزم الالتفات إلى:

---

(١) انظر كاريت نفسه ص٢٢٩.

١- التفريق بين الموضوع والمادة. فليس الموضوع هو المادة، ومن ثم لا يكون الموضوع مقابلا للصورة حتى يعني البعض - بالموضوع والبعض الآخر بالجانب المزعوم أنه يقابله وهو الصورة.

٢- أن الموضوع خارج القصيدة؛ فالموضوع يقابل القصيدة ولكن من حيث هى كل.

٣- أن الفصل بين المادة والصورة لا يتفق وطبيعة الفن، الأمر الذى يتورط فيه الشكليون حين يعطون القيمة للصورة، فالمادة والصورة ممتزجتان، ولا يمكن أن تكون القيمة للصورة وحدها.

٤- أن العامة يتورطون (كما رأينا فى الفقرة - ١ -) فى الخلط بين الموضوع والمادة، فيجعلون القيمة للموضوع على أساس أنه المادة ، ولا يمكن أن تكون القيمة للمادة ، لأنه لا تقابل بين الصورة والمادة، بل هما متحدتان.

٥- أن التقابل الحقيقى بين الموضوع بما هو شئ خارج القصيدة، والقصيدة من حيث هى كل، مادة وصورة. وعندئذ تكون القيمة الشعرية حقاً للقصيدة وليست للموضوع.

ونحسب أن هذا البيان للمذهب قد وقف بنا عند مشكلاته الأساسية. ورأينا كيف انتهت بنا مناقشته إلى أن موقف الشكليين وموقف الموضوعيين (الذين يحكمون على العمل الفنى بحسب موضوعه) كلاهما خاطئ لأنه يتنافى مع الفهم الصحيح لطبيعة العمل الفنى. ولذلك نجد أن هذه النظرية، نظرية الفن للفن، «لم ينظر إليها ألبتة فى التقاليد النقدية الأساسية من حيث هى تصوير كاف لطبيعة الفن فى أحسن حالاته[1]» وكذلك لا يكون أهم تقدير يوجه إلى هذه النظرية هو بعدها عن الأخذ بمبدأ الجدية فى الفن، وعدم تقديم الخدمات الأخلاقية والتعليمية للمجتمع. كما يمكن أن ترى النزعات الاجتماعية، ولا هو عدم تقديمها الغذاء الروحى، كما يمكن أن ترى النزعات الرومنتيكية والصوفية، لأن هذه النزعات يمكن أن تهتم كذلك بدورها بأنها ليست تصور طبيعة الفن تصويراً كافياً. ولكن النقد الذى يوجه إليها هو النقد الفنى الذى يعتبر طبيعة الفن قبل كل شئ ويصور لنا ذلك جرين فى قوله: «والذى ينبغى النزاع فيه فى عصر الانحراف الحضارى كعصرنا هو محاولة إرجاع الفن إلى مجرد الجمال الشكلى، واعتبار إنتاج مثل هذا الجمال والاستمتاع به ليس غاية

---

(١) Greene. The Arts and the Art of Criticism; p.234.

فى ذاته (وهو بالتأكيد كذلك) بل اعتباره الغاية الوحيدة كذلك، أو ربما الغاية الرئيسية، من الفن. وكما أن العالم الحق مهما كان ميله عظيما إلى الصرامة المنطقية، لا يقنع أبدا بمجرد اللعب بالمفهومات والقضايا بحسب قواعد المنطق، ولكنه يحاول استخدام عقله ومنطقه للوصول إلى حقيقة علمية – فكذلك الأمر بالنسبة للفنان الحق، فإنه رغم احتفاله بالجمال الذى يستطيع هو وغيره أن يحدثوه، لا يبغى دائما أن يكون مجرد مبدع للجمال، ولكنه يحاول دائما أن يصور بأساليب الجمال تفسيره لحقيقة أوسع وتجربة أغنى. وكما أن الحقيقة العلمية لا تتضمن مجرد الصرامة المنطقية فحسب، بل تتضمن الحقيقة الفنية، لاتتطلب وجود الجمال الشكلى فحسب، بل تتطلب كذلك تصوير الفهم الصادق لبعض جوانب التجربة والواقع الإنسانى[1]».

ومهما يكن من أمر النقد الذى يوجه إلى هذه النظرية فالذى يعنينا هو أن نتمثل دعوتها فى وضوح حتى ننظر فى ضوئها إلى أى مدى يصور لنا الأساس الجمالى فى النقد العربى هذه النظرية.

* * *

الأساس الجمالى فى النقد العربى ونظرية «الفن للفن»

١– لابد أن نبدأ من بداية. وسنبدأ هنا بذكر حقيقة عامة هى أن الأربسك فن زخرفى عربى يتضح فيه الروح العربى العام فى الفنون. وهذا الفن مثال للعناية بالجمال الشكلى الذى لا يتضمن حقيقة تعليمية أو غاية أخلاقية؛ فهو مثال واضح للجمال الحر الذى قال به كانْت. وربما لا تجد مثالا أصدق من هذا المثال فى التعريف بالجمال الحر. ولكن هذا الجمال يتحقق بصورة موضوعية فى الزخرف، فهو جمال موضوعى يمكن إدراكه والاستمتاع به ولكن عن طريق الحواس.

وقد عرفنا من قبل العناصر التى تكوِّن الجمال فى هذا الفن فإذا بها هى العناصر التى تشترك فى جمال الفن القولى كما درسها النقد العربى وفصلناها تحت عنوانى «الإيقاع» و«العلاقات»، فهل معنى هذا أن الفن القولى عند العرب يقوم على أساس من فكرة الجمال الحر الكانتى، ذلك الجمال الذى يكون فى الشكل ولا يستهدف غاية سوى المتعة

---

(١) نفسه ص٢٣٣.

الجمالية، ولا يعطى مفهوماً، ويكون هذا الفن بذلك ممثلا لفلسفة الشكليين ومذهب «الفن للفن».

طبيعى أن العرب لم يعرفوا كانت ولا الشكليين، ولكن كان لهم فن يتفق فى كثير من أسسه مع الأسس التى قام عليها ذلك المذهب فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

وهنا نلمس أول فرق عام بين الطرفين: فمذهب «الفن للفن» كما رأينا كان نتيجة لتطور فلسفى ضخم يمكن أن نحدد بدايته الواضحة بكانت. فهو إذن مذهب قائم على أساس فلسفى مدروس. أما الفن العربى فلم يكن نتيجة لمثل هذه الدراسة الفلسفية المنظمة، بل نستطيع أن نقول إنه كان تعبيراً مباشراً عن الروح العربى، بعبارة أخرى نستطيع أن نقول إن فلسفة كانت الجمالية يمكن أن تتخذ أساساً لذلك المذهب عند الغربيين، فى حين أننا نكاد لا نجد ذلك الأساس الفلسفى الذى تبدأ عنده النظرية العربية، لأن هذه النظرية لم توجد مستقلة فى الفكر عن ميدان الإبداع الفنى، فالفنان العربى هو الفيلسوف وهو المنتج فى الوقت نفسه ولا تتحدد نزعته إلى الجمال الحسى فى الشكل بفلسفة معينة لفيلسوف معروف لأن هذه النزعة قد تمثلت فى إنتاجه الفنى قبل أن يوجد الفيلسوف العربى والفلسفة العربية. ويوم وجد النظر الفلسفى فى مشكلة الجمال جاء مؤيدا للنزعة العامة السائدة فى الفن العربى منذ القدم، ولم يأت ليضع أساساً فلسفيا لنظرية جمالية جديدة يتبعها فيما بعد بعض الفنانين فيكونون مدرسة أو مذهبا مخالفا للقديم وقد رأينا فلسفة الغزالى الجمالية تتفق مع ذلك المذهب السائد، وتذهب إلى عدم خلط النافع والخير من حيث هماغايتان باللذيذ. ورأينا كيف تتفق هذه الفلسفة مع نظرة النقاد والشعراء أنفسهم منذ وقت مبكر، وإذن فلا يمكن أن يتخذ الغزالى أساساً لذلك الاتجاه الفنى عند العرب كما اتخذ كانت عند الغربيين، رغم أن نظرية الفيلسوفين فى الجمال متشابهة. وبعبارة مجملة نقول: إن نظرية الفن للفن أساسية وطبيعية فى الفن العربى، لا فى الفن التصويرى فحسب بل فى الفن القولى كذلك. وربما كانت كذلك فى فن الموسيقى العربية، فى حين أنها تصور فترة بعينها فى تاريخ الفن الغربى، جاءت نتيجة تطور فكرى فى فلسفة الجمال.

٢- وقد عرفنا من قبل كيف انتهى مفهوم الأدب عند العرب إلى أنه صناعة. ولا حاجة بنا إلى تكرار ذلك هنا، وهذه الصناعة كان لها عناصرها التى تولى علم البيان

تفصيلها وشرحها، وأخذ النقد الصرف على عاتقه مهمة كشف هذه العناصر في العمل الأدبي والحكم عليه بحسبها، ومعنى هذا أن عناصر الصناعة هذه هي العناصر الفنية التي يعتمد عليها جمال العمل الأدبي. وهي عناصر موضوعية محققة في هذا العمل وقائمة فيه. وقد انتهينا من ذلك إلى أن الاتجاه العام إلى اعتبار الجمال في الشكل دون المحتوى. وهذا الاتجاه العام كان نتيجة طبيعية لاحتفال العرب بالصنعة. ولكن كشف هذا الجمال الموضوعي ليس يسيرا يستطيعه كل إنسان، وإنما يستطيعه ذو الخبرة الجمالية، أي الذي يعرف كيف يكشف عن عناصر الجمال الشكلي في العمل الأدبي. ولم يدخل في اعتبار الناقد الموضوعي محتوى العمل الأدبي، على أساس أن المحتوى يتصل بشئ آخر سوى الجمال، وأنه بما هو معنى من المعاني لا يكون لصاحب هذا العمل فضل فيه، لأن المعاني ملقاة في الطريق لكل إنسان، وليس المعنى هو الذي يبين ميزة أديب على آخر، بل الصورة التي يتناول فيها هذا المعنى هي كل شئ.

ولما كان العمل الأدبي عملا حسياً فقد انصرف أغلب النقد إلى الشكل وجمال الشكل، ذلك الجمال الذي نلمسه بالحواس فتلتذ منه الحواس. ويكفي العمل الفني أن يؤدي إلى قارئه هذه اللذة، وهي لذة كما قلنا مجردة عن أي غاية، وليست تختلط بمنفعة أو خير كما قال الغزالي، فالمعاني معروضة للشاعر، وهي المادة التي تحتاج إلى صورة، ومهمته الفنية هي أن يكوّن هذه الصورة ولكن على أن تكون قد توافرت لها شرائط الجمال الشكلي، فإذا وفق إلى هذه الصورة فقد أدى مهمته، ولا عليه بعد ذلك إن كان المعنى الذي صوره له قيمة. أو ليست له قيمة، مادام قد أحسن تصويره. أليست هذه هي نفس النظرة التي رأيناها من قبل في النظرية الغربية تقول: ليس ما يقوله الشاعر ذابال ما دام قد أحسن القول؟ ولا بأس هنا من تكرار عبارة قدامة: «وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه؛ كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب رداءته في ذاته» فهذه العبارة تصور في قوة ووضوح مذهب الشكليين الذين يجعلون الجمال في الصورة ولا يعنيهم المحتوى في شئ. وحجة قدامة هنا هي نفس الحجج التي قدمها الشكليون من قبل وهي:

١- أن المعاني لا قيمة لها أصلا في العمل الأدبي، فليست المعاني إذن قيما شعرية أو لنقل فنية.

٢- أن هذه المعانى قد تكون فى ذاتها رديئة، أى قبل أن يتناولها الشاعر ويصوغها فى شعره، ولكن مهمة الشاعر هى أن يحسن صياغتها وأن يخرجها فى صورة جميلة. فإن وفق إلى ذلك. ترى هل نرفض هذه الصورة الجميلة لأنها تحتوى معنى رديئاً ؟ هل نرفض قطعة الأثاث حسنة النجارة جميلة الشكل لأننا تبينا أن نوع خشبها ردئ؟ النظرة الجمالية الصرف تقول فى الجواب: لا، بطبيعة الحال.

٣- إن المعنى العظيم ليس شرطاً لأن يخرج فيه شعر رائع؛ فقد يكون المعنى هكذا والصورة رديئة. ترى هل نقبل هذه الصورة الرديئة لأنها تحتوى على معنى عظيم؟ النظرة الجمالية الصرف، تقول فى الجواب كذلك: لا، بطبيعة الحال.

وهكذا يتفق دفاع الجماليين الشكليين عند العرب - وهم يصورون كما قلنا النزعة الغالبة - مع دفاع الشكليين المحدثين أنصار مذهب «الفن للفن» فيما يختص بمشكلة الصورة والمحتوى، فليس المعول عندهم على الموضوع أو المادة، وإنما المجال كله فى الصورة، فى الشكل.

٤- ولعلنا نذكر أن المبدأ الثالث لمذهب «الفن للفن» هو أن الاهتمام بالقيم الثانوية فى العمل الفنى، سواء أكان ذلك الاهتمام من جانب الفنان نفسه أو متذوق فنه، من شأنه أن يقلل من القيمة الفنية التى يتمتع بها العمل.

وهذا المبدأ من الأحجار الأساسية فى النظرة العربية لا بعد أن استعلنت فكرة الصناعة الأدبية وحددت عناصرها، بل منذ وقت مبكر نسبياً، فالشعراء أنفسهم فيما وصلنا عنهم من شعر منذ العصر الجاهلى لم يهتموا بالموضوعات الدينية مع أنهم كانوا يعيشون فى فترة الوثنية التى كانت حرية أن تثير فيهم ألوانا من النشاط الفنى، وقرر الأصمعى فيما بعد أن الشعر نكد بابه الشر فإذا أدخل فى الخير لان وضعف، أى إذا أضيفت إليه غاية غير غايته الفنية المحضة خرجت به تلك الإضافة إلى ضعف؛ أى أنه يبدأ فى فقدان قيمته الفنية يوم يحرص منشئه أو متلقيه على التماس غاية خيرة منه.

ولا تقف المسألة عند مجرد الرأى النظرى، بل نجد هذا المبدأ يتخذ أساسا قويا من الأسس النقدية العربية. فإذا بنا نجد الأحكام تطلق على الشعراء أو على الشاعر بناء على هذا الأساس. فلبيد عند الأصمعى ليس شاعراً فحلا، ولم يكن شعره جيداً. لماذا؟ لأنه - كما

يقول الأصمعي – كان رجلا صالحا. وجرير لا يحسن النسيب، بل هو شاعر متخاذل ضعيف، فليس لشعره ما لشعر عمر بن أبي ربيعة من نوطة بالقلوب وعلوق بالنفس. تحكم بذلك على جرير السيدة سكينة أو جاريتها. لماذا؟ لأنه – كما قيل – عفيف. وعمر بن أبي ربيعة لشعره هذه الصفات المحببة رغم أنه «ما عصى الله عز وجل بشعر كما عصى بشعر ابن أبي ربيعة».

هذه الأحكام وكثير مثلها يؤكد لنا أن استهداف غاية خيرة في الشعر كان يحط من قدر الشعر والشاعر، لأن العرب لم يجعلوا مهمة الشاعر الوصول إلى الغايات الخيرة. وفقدان هذه الغايات في الشعر لا يمكن عندهم أن يتخذ أساسا للحكم على الشاعر بالرداءة أو التأخر؛ وإلا فماذا يكون أمر شاعر كأبي نواس ومدرسة المجون بعامة، والشعراء الجاهليين والشعراء الذين شهد عليهم بالكفر، وكعب بن زهير وابن الزبعرى ومن تناولوا رسول الله (ﷺ) بالهجاء؟ هل تلغى أسماؤهم وتحرق دواوينهم لأنها لم تستهدف خيراً؟ يجيب القاضي الجرجاني بأن لا، لأن الأمرين متباينان.

وإذن فيستوي أن يتناول الشاعر في شعره موضوعاً خيراً أو غير خير، وربما كانت الموضوعات غير الخيرة أنسب لطبيعة العمل الشعري عند العرب. ولا يرفع من قيمة القصيدة أن تستهدف الخير، بل شأن هذا أن يقلل من قيمتها الشعرية.

والشعراء كذابون[1]؛ فهم – بحسب نص القرآن – يقولون ما لا يفعلون. ولكن ليس الصدق مما يرفع قيمة الشعر والشاعر، فليس الشاعر مطالباً بأن يكون صادقاً أو يقدم للناس في شعره مثلا للصدق، فليست هذه مهمته الفنية، وإنما مهمته أن يحسن الكلام فحسب، وأما الصدق فمن صفات أناس غيره؛ تختلف طبيعة عملهم عن عمله، هم الأنبياء. فإضافة الصدق إلى الشاعر لا تخلق منه شاعراً ممتازاً ولا تكسب شعره قيمة، بل ربما تخلفت به؛ في حين أن الكذب يحسن منه، وهذه ولا شك مبالغة في إقصاء الغايات الأخرى غير الغاية الفنية الصرف عن ميدان الشعر، وفصل القيم الأخرى عن القيمة الجمالية الصرف في العمل الفني. وعلى هذا الأساس كانت الأغلبية – فيما يروي المرزوقي – تصدر عن هذا المبدأ: «أحسن الشعر أكذبه».

(١) الشعر عند بيكون «عمل كذابين محترفين» وعند سدني خداع ماهر. راجع
Stauffer: The Nature of Toetry; p.98.

٤- وقد رأينا برادلى يهتم بالتفريق بين المحتوى أو الموضوع وبين المادة والصورة فى القصيدة، على أساس أن المادة والصورة منفصلتان. وهو فى هذه الحالة يعطى القيمة للقصيدة لا للموضوع ولا للصورة، ولم ينف هذا عدم الفصل بين المادة والصورة، والنظر إلى الصورة وحدها مستقلة عن المحتوى على أساس أن الجمال يتركز فيها وحدها.

وقد وقف هذا الموقف عبدالقاهر الجرجانى. والحق إن موقف الجرجانى يبدو للنظرة الأولى غريباً أو متناقضا؛ فهو فى مكان يأخذ بمبدأ الصنعة، ويذهب إلى أن سبيل الشعر سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشئ الذى يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب، يصاغ منهما خاتم أو سوار فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم وفى جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصور.. كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان اللفظ والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه. وكما أنا لو فضلنا خاتما بأن تكون فضة هذا أجود، لم يكن هذا تفضيلا له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معنى ألا يكون هذا تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام.

معنى هذا أن الجرجانى لا يعطى الأهمية للمعنى (للمادة المصنوعة) بل للصياغة أو لنقل الصورة. والمفاضلة بين الشعر على أساس المعنى ليست مفاضلة فنية؛ لأن المعانى ليست هى التى تحدد قيمة الشعر، بل تحددها الصورة.

وفى موضع آخر نجده يعطى الأهمية للمعنى، أو بعبارة أدق لا يتصور الألفاظ فارغة من المحتوى؛ فالألفاظ بغير المحتوى، أى الألفاظ فى ظاهرها، لا قيمة لها، إذ الشكل المحض لا يخلق مواقف جمالية مختلفة، لأنه يتأدى إلى الحواس، وعمل الحواس واحد عند الجميع. ولذلك يربط عبدالقاهر بين اللفظ والمعنى.

هذا هو التناقض الظاهر فى موقف عبدالقاهر. فإذا نحن نظرنا إليه على أساس التفرقات التى رسمها برادلى لم نجد تناقضا، لأنه سيبدو فى الحالة الأولى كما لو كان يفرق بين الموضوعات والشعر (المعانى ليست هى التى تحدد قيمة الشعر)، فتكون المعانى فى هذا الحالة يقصد بها إلى الموضوعات وهو فى ذلك يتفق مع برادلى، ويبدو فى الحالة الثانية كما لو كان يمزج بين الصورة والمحتوى، أو بين اللفظ والمعنى (لا يتصور الألفاظ فارغة من

المحتوى) فيكون المعنى فى هذه الحالة يقصد به إلى دلالة اللفظ، وهو فى هذا المزج يتفق تماما مع برادلى. وعندئذ يزول التناقض الظاهر فى موقفه، لأنه يهتم بالشعر صورة ومادة، فيجعل له القيمة، ولا تعنيه الموضوعات؛ لأن قيمتها فى ذاتها ليست قيمة شعرية.

وهكذا يمكن فهم موقف عبدالقاهر. فهو لا يريد أن يجعل الشكل المحض، الشكل الجامد، وهو موطن الجمال فى العمل الفنى، بل هو يضم إلى هذا الشكل الروح، وينفخ فيه من الحياة. فهو إذا أخذ بمبدأ الصنعة فى الأدب لا يريد تلك الصنعة الآلية بل يريد الصنعة التى تمتزج بالروح، فهى صنعة ولكنها حية.

وبهذا يقدم إلينا الجرجانى الفهم المعتدل لمذهب «الفن للفن» كما نتمثله فى فهم برادلى، فلا يحدثنا عن الصورة الجميلة منفصلة عن الروح ممتزجة بها. وبذلك يكون المذهب فى تطرفه واعتداله، أو فى مفهومه الخاطئ ومفهومه الصحيح، قد تمثل عند العرب، قائما على أساس من اعتبار للجمال من حيث هو خصائص موضوعية تتمثل فى الشكل، وتتلقى بالحواس فتمتعها، ويكفيها غاية أن تمتعها، أما هذه الخصائص الجمالية الموضوعية فقد تمثلناها من قبل فى فصل سابق، تحت المفهومين العامين «الإيقاع» و «العلاقات» وقد رأينا مذهب «الفن للفن» يعنى بالإيقاع، لأن قوانين الإيقاع فى الحقيقة تتصل بالعناصر الحسية والموضوعية فى الصورة الجميلة. وعودة إلى هذا الفصل توضح لنا كيف كانت عناية العرب بتوفير قوانين الإيقاع فى الشعر كبيرة، ولا غرو، فهم كما رأينا يميلون ويميل معهم النقاد ميلا واضحاً إلى مذهب «الفن للفن».

خاتمـة

والآن – وقد وصلنا إلى هذه المرحلة من بحث موضوعنا – ينبغى أن نجمل التحقيقات التى سبق عرضها مؤيدين فيها بعض الآراء أو مخالفين، وأن نقف عند التصورات الجديدة التى ارتأيناها، سواء منها ما يقف عند المشكلات الجزئية أو الفرعية. وما يتصل بالمشكلات الكبرى. وأبادر هنا فأذكر أن عامل الاقتصاد فى المكان كان له أثر كبير على أسلوب هذا البحث، فخرج فى أغلب الأحيان مضغوطاً، ليست فيه السماحة الكافية. ولكن الأهم من عامل الاقتصاد هذا هو طبيعة الموضوع بصفة عامة، وطبيعة الموضوعات التى استتبعها هذا الموضوع العام بصفة خاصة. فالموضوع فى عمومه لا يسمح بالوقوف للبحث عن التعبير الجميل وإن كان هو موضوع الجمال. فرغم أنه كذلك – أو قل إنه من أجل ذلك – كان الميل بالعبارة دائماً إلى الصورة الدقيقة المحددة. وقد دفع بنا بحث الموضوع إلى ميادين بعيدة عن ميدان الأدب، كميادين الفلسفة وعلم النفس والاجتماع والجغرافيا وعلم الأحياء إلخ، وهذه ميادين لا يصلح فيها للتعبير عن الحقائق إلا الأسلوب العلمى الدقيق. وأكثر من هذا أن فلسفة النقد الأدبى ذاتها لاتستخدم إلا هذا النوع من الأسلوب. وأذكر هنا بصفة خاصة كتاب جرين «الفنون وفن النقد "The Arts and the art of Criticism. ولذلك كانت نظريات الفن والجمال من وضع الفلاسفة أو دارسى الفلسفة.

وكان لزاماً علينا – ونحن بسبيل بحث الجمال الأدبى الذى يتخذ أساساً للنقد – أى الجمال الذى يتمثل فى العمل الفنى – أن نعرض منذ اللحظة الأولى لمشكلة ينبغى أن يقف عندها كل باحث فى فلسفة الجمال منذ بداية بحثه، وهى مشكلة الفرق بين الجمال والإستطيقا. وهذه المشكلة حين يخضعها البحث للصورة الحسية تنتقل إلى بحث الفرق الجمالى بين الجمال الطبيعى والجمال الفنى. وقد صورت هذه المشكلة فى الفصل الأول، واتضح لى أن الإستطيقى ليس هو الجميل، والعكس صحيح، وأن الإستطيقا ليست هى الجمال، والعكس كذلك صحيح، بل إن الجمال ذاته أصبح ميدان الإستطيقا، فاختلفت عنه كما يختلف علم الأخلاق عن السلوك الإنسانى.

ويرجع الفضل الأكبر فى نشأة علم الإستطيقا للمدرسة الألمانية فى القرن الثامن عشر. أما قبل ذلك فقد كانت هناك نظريات فى الجمال، تمثلت منذ اليونان، منذ أفلاطون،

أو ربما رجعت إلى ما قبل أفلاطون، كما تمثلت فى الفلسفة المسيحية فيما بعد، وفى عصر النهضة كذلك. ولكن هذه الفلسفة الجمالية كانت فى أغلب الحالات تربط بين الجميل وأشياء أخرى تفهمه من خلالها، كالمتعة والمنفعة والأخلاق والدين. وقد استبعدت الإستطيقا كل الاعتبارات العملية فى محاولتها فهم الجميل، أو بعبارة أخرى استبعدت تلك الأشياء التى تدخل ضمن طبيعة الجميل، وإن كانت تتخذ أساساً لفهم الجمال والحكم على الأشياء الجميلة. واقتصر ميدان الإستطيقا على الجمال فى الفن. وقد كان ذلك تضييقاً وتحديداً لميدان الإستطيقا من جهة، ولكنه كان توسيعا لمفهوم الجمال من جهة أخرى. ذلك أن القبيح كذلك دخل ميدان الإستطيقا، فأصبح القبيح الأستطيقى لا يختلف فى شئ عن الجميل الإستطيقى. وهذا ما يعبر عنه بجمال القبح.

وقد استتبع ذلك تحقيقاً لنشأة الأستطيقا والتعريفات التى وضعها باومجارتن - وهو أول من استخدم لفظ الأستطيقا فى دلالته الجديدة - وكيف أخذ اللفظ صورة عامة من الاستعمال منذ عهد كانْت، ومحاولات القرن التاسع عشر لضم الإستطيقا إلى ميدان العلوم الوضعية، وكيف انتهت الأستطيقا - كما رأى سوريو - إلى أن أصبحت «علم الأشكال».

وإذا كانت مهمة النقد لا تقف عند مجرد التذوق بل هى فى كمالها تمتد إلى مرحلة التقويم، أى الحكم بالجمال أو القبح، كان طبيعياً بناء على ما سبق من تفريق بين الجمال والأستطيقا - أن نجد نوعين من الحكم الجمالى، نوعا يعتبر الجمال فى علاقات الشئ موضوع الحكم بأشياء أخرى خارجة عنه ولها أهميتها من وجهة نظر الناقد الدينية أو الأخلاقية أو النفسية... إلخ، ونوعا آخر يستبعد كل الغايات التى يمكن أن يهدف إليها ذلك الشئ، أى يستبعد علاقاته الشخصية، ويبحث فى الشئ ذاته عن العناصر التى جعلته جميلا أو قبيحا. وقد سمينا النوع الأول من الأحكام أحكاما جمالية عامة، ويمثلها النقد الشعبى، وسمينا النوع الثانى أحكاما جمالية صرفاً، ويمثلها النقد الأستطيقى، أى النقد القائم على أساس من فهم الجمال والقبح فهما إستطيقيا.

ولما كانت أحكامنا النقدية موزعة بين هذين النوعين - النقد الشعبى والنقد الأستطيقى - فقد كان لزاما علينا أن نقف عند مفهومات الجمال والقبح التى اتخذت أساسا لهذين النوعين من الحكم. وقد تناولنا ذلك فى الفصل الثانى من البابا الأول، فتتبعنا

مفهومات الجمال والقبح في تاريخ الوعي الجمالي منذ اليونان حتى بندتو كروتشه في العصر الحاضر. وقد صادفنا بطبيعة الحال تعريفات كثيرة للجميل كما يفهمه أفلاطون وأرسطو وأفلوطين وسانت أوغسطين وسانت بازيل وسانت توماس الأكويني وليو الأسباني، وكثير من الإيطاليين في الفترة الأخيرة من النهضة، والفلاسفة العقليون والمدرسة الألمانية وعلى رأسها باومجارتن وكانْت، ثم المدرسة النفسية في القرن التاسع عشر وعلى رأسها هربارت وليس... إلخ، ولم يمكن الوصول بطبيعة الحال إلى تعريف نهائي للجمال، وازدادت الصعوبة عندما كان المفكرون يدمجون القبيح في الجميل، أو عندما كانوا يفصلون بينهما نهائيا، ويخرجون القبيح من ميدان البحث. وقد تنوعت هذه التعريفات بحسب الاتجاهات العامة أو المفهومات الفردية، أو بحسب الميادين الخاصة كالميتافيزيقا والتصوف والدين والأخلاق والعقل والحس، تلك الميادين التي يعمل فيها المفكرون. ولذلك كان الجمال أحيانا في الأشياء، وأحيانا في مدى موافقتها لنا، أو هو في الخير أو النافع، وأحيانا يكون الجمال في أرواحنا، أو يكون هو الخاصية التي يضفيها الفنان على الأشياء بروحه التي تدرك الجمال، والجمال في بعض المرات يتمثل في الوزن والتناسب والانسجام والنظام الذي يجمع بين الأشتات، وهو في بعض مثال خارج الأشياء متحد بذات الإله، أو هو الكمال والتناسب والوضوح. أو ربما كان يمتعنا بمجرد تأمله، وقد يكون علاقة رياضية صحيحة، وأحيانا يكون هناك جمالان، جمال حر هو الجمال الصرف، وجمال بالتبعية. وقد يكتفي البعض بأن يجعلوه علاقة بين أجزاء الشئ المفهوم. وبعضهم يستبدل بكلمة الجمال الصدق. وقد يكون الجمال هو كمال الحيوية في الكائن الحي، أو كمال الحرية للكائن الحر... إلخ.

وفي ضوء التعريفات والمفهومات الكثيرة للجمال كما تمثلت لنا في تاريخ الوعي الجمالي رحنا نصنف هذه التعريفات بحسب اتجاهها إلى فهم طبيعة الجمال فوجدناها تنقسم بديا إلى مجموعتين، مجموعة تعرف الجمال تعريفا عاما، ويقام على هذا التعريف نقد (أي أحكام جمالية) هو النقد الذي سميناه بالنقد الشعبي، ومجموعة تعرف الجمال في ذاته المستقلة، وتبحث طبيعته وقوانينه الخاصة الثابتة، ويقوم على ذلك نقد (أي أحكام جمالية صرف) هو النقد الذي سميناه بالنقد الإستطيقي. وفي النقد الشعبي تدخل اعتبارات خاصة في الحكم على الجميل؛ اعتبارات ليست تكون جزءا من طبيعته، ولكنها اعتبارات مرجعها إلى ذات الناقد. وفي النقد الإستطيقي تستبعد كل هذه الاعتبارات

الشخصية الخارجية الخاصة بالناقد ذاته ولا يبحث فى الجميل إلا عن العناصر المحققة موضوعيا فيه، التى اشتركت فى إعطائه ذلك الوصف، والقوانين العامة التى تمثلت فى ذلك الجميل. وقد انتقل بنا ذلك التقسيم فوراً إلى مشكلة الذاتية والموضوعية فى الحكم الجمالى، فالمجموعة الأولى من الأحكام تمثل الذاتية، والمجموعة الأخرى تمثل الموضوعية.

وقد مضينا فى الفصل الثالث من الباب الأول إلى تصوير آراء القائلين بالذاتية، سواء من المفكرين والأدباء كما صورنا آراء الواقفين فى الجانب المناظر. وموضوع المناظرة كثيراً ما يخلق فى بعض النفوس الميل إلى الحل الوسط. ولذلك وجد من يأخذ بأن جمال الأشياء الحسية يكمن لا فى العقول ولا فى الأشياء الطبيعية ذاتها ولكن فى نقطة التقاء معينة عن إنتاج الطرفين، وإن كانت فى ذاتها ليست عقلية ولا طبيعية. أما نحن فقد ارتضينا – بحسب خطتنا العامة فى هذا البحث – رأى جورج إدوارد مورفى أن الشئ يعد جميلا إذا اشتمل على صفات من شأنها أن تجعله جميلا. ولكن هذه الصفات ليست بطبيعة الحال كل صفات الشئ. والذى يحكم على الشئ بأنه جميل يكون قد رأى فيه هذه الصفات بالذات التى عرفها فيه، دون أن تثير فى نفسه أى عاطفة نحو الشئ. وهذا يختلف عن الحالة الأخرى التى يرى فيها الشئ جميلا، لا لأنه عرف فيه هذه الصفات الخاصة، ولكن لأن الشئ من حيث هو كل (أى بجميع صفاته) قد أثار فى نفسه عاطفة أو شعوراً، فهو عندئذ لا يعرف شيئاً بشأن هذا الشئ، وإنما هو يشعر بشئ. فإذا حكم عليه بأنه قبيح فليس معنى ذلك أنه عرف فيه صفات خاصة بالقبح، وإنما هو شعور ثار فى نفسه إزاء هذا الشئ.

وقد اتجهت مجموعة المفهومات والتعريفات التى أطلقت على الجمال لتصور النزعة الذاتية إلى البحث عن مضمون الشئ أو فائدته، وارتبط جمال الأشياء بهذا المضمون أو الفائدة. كما اتجهت مجموعة المفهومات والتعريفات التى أطلقت على الجمال لتصور النزعة الموضوعية إلى البحث فى العناصر البنائية الشكلية والقوانين التى تتحكم فى الشكل، وارتبط جمال الأشياء بهذه العناصر والقوانين حتى أصبحت الإستطيقا هى علم الأشكال كما رأينا. وهنا تحورت المشكلة إلى صورة أخرى، فظهرت فى ذلك الخلاف المستفيض الذى لم ينته بعد حول القيمة المعطاة للعمل الفنى، هل هى للمحتوى (سواء أكان فكرة أم شعوراً) أم للصورة. وقد أرجأنا بحث هذا الإشكال إلى الباب الأخير لأهميته بالنسبة لدرس النقد العربى بصفة خاصة والنقد الأدبى المعاصر بصفة عامة. وانتهينا إلى اعتبار أن الحكم

الجمالى بمعناه الصحيح (الإستطيقى) هو ما انصب على الصورة. وأنه بمعناه الأعم هو ما انصب على العمل من حيث هو كل.

ثم كان طبيعياً – وقد انتهينا إلى أن الأحكام النقدية تنقسم بين الذاتية والموضوعية – أن تبرز مشكلة الذوق لتواجهنا؛ فالشائع أن أحكام الناس النقدية تختلف لأن أذواقهم مختلفة، وبذلك يكون الذوق ذاتياً صرفاً، أى يكمن خلف ذلك القسم من الأحكام الجمالية الذاتية. ولكن هل اختلاف الأذواق فى الحكم على الجميل معناه أن الأشياء تكون جميلة وغير جميلة فى الواقع من فرد إلى آخر، وعندئذ يكون الجمال نسبيا، أم أن فى الأشياء جمالا لايختلف من فرد إلى آخر هو موضوع لذوق مطلق، وعندئذ يكون الاختلاف لسبب آخر غير جمال الجميل أو قبح القبيح؟ وبعبارة أخرى موجزة: هل يختلف الذوق لسبب فى الشئ المحكوم عليه أم لسبب فى الذوق نفسه؟ وقد انتهينا من بحث هذه المسألة إلى تقرير نوعين من الذوق، الذوق بمعناه العام، هو الذى يختلف بين الناس، وتتعدد لذلك الاختلاف الأسباب (كضعف الحواس أو فقدان بعضها أو ضعف الملكة العقلية... إلخ) والذوق بمعناه الخاص، وهو الذوق الجمالى الذى يحكم على الجمال البحت فى العمل الفنى ويكاد يظهر باتفاق بين الجميع كما تظفر قواعد النحو فى العبارة اللغوية بالاتفاق التام. والذوق بمعناه العام هو الذوق الذى يحدث فيه التفاوت بين الناس، والذوق بمعناه الخاص هو الذى يظفر، أو ينبغى أن يظفر، باتفاق بين الناس، لأنه موضوعى يأخذ بالقواعد العامة للفن. وأحكام الذوق بمعناه العام حسية ونسبية، على حين أن أحكام الذوق بمعناه الخاص عقلية ومطلقة. الأولى أحكام شخصية والأخرى موضوعية. هذه شخصية لأنها لا تعبر عن ذات الفرد دائماً وإنما هى تتأثر إلى حد بعيد بآراء الأشخاص الاخرين المتصلين به شخصيا أو فكريا، وبالآراء السائدة فى مجتمعه، وبالوراثات القديمة لجنسه... إلخ. وتلك موضوعية لأنها تنصب على صفة خاصة فى الشئ.

وقد كان طبيعياً أن يسلمنا ذلك إلى تصوير الأسس الجمالية التى تقوم عليها الأحكام النقدية الذاتية، وتلك الأسس الجمالية التى تقوم عليها الأحكام النقدية الموضوعية. وقد صنفنا هذه الأسس جميعا على هذا النحو :

(أ) أساس المنفعة: هل الجميل هو النافع؟ وتختلف الآراء فبعضها يؤكد

وبعضها ينفى، ولكل من الجانبين حججه. وكان رأينا مع البعض الذى لا يشترط النفع فى الجميل. وقد يغالى البعض (رسكن) فيذهب إلى أن الشئ إذا صار نافعا فقد جماله.

(ب) الأساس التعليمي: وهو أن يتطلب الناقد من الفنان أو الأديب أن يعلمنا شيئاً من خلال عمله الفنى. فيكون تعليمه لنا هو الأساس والجوهر، أما المتعة فتأتى تالية لذلك، لأنه يمتعنا من خلال تعليمه. والرأى المقابل يقلب القضية رأسا على عقب. وقد مضينا مع القائلين بأننا من خلال استمتاعنا بالعمل الفنى نتعلم مما فيه من خبرة وتجربة.

(جـ) الأساس الأخلاقي: وهو أخلاقى فى بعض الأحيان ودينى فى بعضها الآخر. ومنشؤه أن الجمال والخير لا يمكن انفصالهما ... ولكن من الممكن التمييز بينهما .. فمن الواضح أن الجمال يقدم إلى قدرتنا على المعرفة شيئاً منظما فوق الطيب ويعلو عليه، لهذا فإن ما يكفى لأن يلبى الرغبة يسمى طيبا، ولكن ذلك الذى يمتع فهو يسمى جميلا.

وقد لاحظنا أن الأسس الثلاثة السابقة ترجع إلى اليونان، وكان اهتمامهم بالفن المسرحى سببا فى اهتمامهم بالموضوع (المحتوى أو الفحوى). واحتفالهم بما للفن من قيمة نفعية أو تعليمية أو خلقية. ولم يعرف العرب – فيما هو شائع – فن المسرحية؛ فهل معنى هذا أنهم لن يقيموا فى نقدهم وزنا للقيمة النفعية أو التعليمية أو الخلقية؟. وسيأتى جواب ذلك عند فحص ذلك النقد.

(د) الأساس التاريخي: ويظهر فيه التأثر بعاطفة حب القديم والحكم على السابقين من خلال هذا التأثر، وتفضيل ما جاءوا به – كائنا ما كانت قيمته – على ما يجئ به المحدثون. وتقوم المؤثرات الشخصية بدور كبير كذلك فى بناء هذا الأساس، فيصدر الحكم على الشئ بناء على ما سميناه «سمعته» التاريخية.

(هـ) الأساس الاجتماعي: وهو يمثل المرحلة الثالثة فى تاريخ الإستطيقا العام، وهى إستطيقا المشاركة الوجدانية الاجتماعية، ورائدها هو جويو. أما المرحلة الأولى فكانت إستطيقا المثال، ورائدها أفلاطون، والمرحلة الثانية هى مرحلة إستطيقا الإدراك الحسى وعلمها كانْت. وهذا الأساس يربط بين الفن والحياة فى شتى مظاهرها، ويؤكد أن للفن غاية. ومن ثم فهو يختص بالأسس السابقة جميعاً. وهذه الأسس جميعا تهتم بالمحتوى وتعطيه المكان الأول. أما الشكل فلا توليه كبير عناية. ولذلك كانت الأحكام التى تقوم عليها ذاتية نسبية.

(و) الأساس النفسي: إن حالة متلقى العمل الفنى النفسية تؤثر فى إقباله أو نفوره من هذا العمل، وتحدد بالتالى حكمه عليه، إذا هو انتقل من مجرد مرحلة التلقى والتذوق إلى مرحلة التقدير والتقويم. والأساس النفسى أساس ذاتى بطبيعة الحال. وانتهى بحث هذا الأساس إلى تصنيف الناس بحسب موقفهم من العمل الفنى نتيجة للتجارب التى بدأها بله Ballough فى معمل علم النفس بكمبردج. وتقوم نظرية الترابط بتقديم التفسيرات اللازمة لموقف النوع الربطى الذى يربط بين الشئ موضوع الحكم وأشياء أخرى خارجة لها صلتها بنفس الناقد، والنوع الآخر الذى يصدر حكمه نتيجة المشاركة الوجدانية أو الاتحاد الفنى، ثم النوع الذى ينقل الأشياء الخارجية إلى الشئ موضوع الحكم، وهو النوع التشخيصى. والحال أنه فى كل هذه الأنواع لا ينصب الحكم على الشئ بقدر ما يصور حالة الناقد النفسية. وقد قدم فرويد مفهوم الجنس من حيث هو عامل مسبب للنشاط والتذوق الفنى، وتقدمت المدرسة التطورية بمبدأ اللعب، وقد ظهر نتيجة لذلك النوع الفسيولوجى أو الذاتى.

وخلاصة كل ذلك:

١- أن النقد القائم على التحليل النفسى والتفسير ليس نقداً جماليا بالمعنى الدقيق أو بالمعنى العام؛ لأنه لا يأخذ على عاتقه عبء التقويم أى القول بالجمال والقبح.

٢- أن النقد القائم على أساس الترابط النفسى بصوره المختلفة ليس جماليا بالفن الدقيق؛ لأنه لا ينصب على الشئ الذى هو موضوع الحكم بقدر ما يصور حالة الناقد الخاصة.

٣- أن النقد القائم على أساس تأثرات الناقد الفسيولوجية والحسية ليس هو النقد الجمالى البحت، لأنه يتصل بالصورة الثانية، والحكم عليها حكم ذاتى.

(ز) الأساس الجمالى البحت: قدم إلينا تصنيف علماء النفس نوعا آخر سمى الصنف الموضوعى، وهم الذين يبحثون عن عناصر الجمال فى الجميل ذاته على أساس أن هذه العناصر غاية فى ذاتها لازمة لتمييزه عن الأشياء العادية. وفى العمل الفنى تصبح هذه العناصر غاية فى ذاتها. وهنا نجد ميدانا فسيحا لنشاط النزعة الشكلية (الفور مالزم) وهى تربط بين تلك العناصر وبين النظام الذى فى الطبيعة وفى عقولنا على السواء.

ويجمع هذه العناصر قانونان عامان:

(أ) الإيقاع: ويشتمل على: النظام والتغير والتساوى والتوازى والتوازن والتلازم والتكرار.

(ب) العلاقات: وهى نوعان: علاقات تتم فى وقت معاً وعلاقات تتتابع فى الزمان. وإدراك العلاقات فى الصورة هو كشف فى الواقع عن عناصر جمالها.

حتى إذا ما انتهينا من ذلك القسم النظرى من البحث ذهبنا إلى النقد العربى ندرسه فى ضوء ما سبق من بحث. وكانت محاولتنا الأساسية فى الباب الثانى هى تصنيف الأحكام النقدية فى الكتب العربية بحسب الأسس التى سبق أن صورناها فى الباب الأول. وكان لزاما – قبل أن نقوم بهذه العملية – أن نتصور مفهوم الجمال عند الشعراء والمفكرين والنقاد العرب قبل أن نفحص أحكامهم النقدية، وقد أفردنا لذلك الفصل الأول، وانتهينا فيه إلى أن مفهوم الجمال عندهم جميعا أنه إدراك حسى؛ فالحواس هى التى تدرك الجمال فى الجميل. وهناك الجمال المعنوى الذى يدرك بالبصيرة. ولكن لما كان العمل الأدبى فى الواقع محساً فقد انصرفت الأغلبية إلى الاهتمام بالجمال الشكلى الذى يتأدى إلى الحواس فيلذها أو يؤذيها. وكان قصارى العمل الأدبى الناجح أن يحدث هذه اللذة. وقد أمكن ضبط القواعد الشكلية التى تجعل الشكل جميلا، وأصبحت هى قواعد الصنعة الأدبية والذين اهتموا بالتامل كالآمدى، أو الحرية كالقاضى الجرجانى أو الفكرة كعبد القاهر الجرجانى، لم يخرجوا من قيود الصنعة، ولكنهم أضافوا إليها ما يدرك بالبصيرة، فخففوا من وطأة هذه القيود، وبعثوا فى تلك القواعد شيئاً من الروح.

وبعد أن اتضح لنا مفهوم الأدب ومفهوم الجمال مضينا نفحص الأحكام النقدية بناء على الأسس الذاتية والموضوعية السابقة، فانتهينا إلى ما يأتى:

(أ) أساسا المنفعة والتعليم: اختار بعض الناس شعراً وفضلوه لأنه مفيد فى التربية والتأديب.. إلخ، ولكن الباحثين عن هذه الفائدة كانوا قلة فى النقاد والشعراء على السواء.

(ب) الأساس الأخلاقى (والدينى): لم يستجب الشعراء ولا النقاد للنزعة الأخلاقية أو الدينية، وفصلوا بينها وبين الأدب فصلا تاماً، بل ربما أدركوا فيها خطورة على

الأدب. ولم يكن تأثرهم بالقرآن إلا من ناحيته الجمالية الشكلية فقط فيما عدا قليلين من شعراء الصدر الأول للإسلام.

(جـ) الأساس التاريخي: وقد تمثل في بيئة بذاتها هي بيئة علماء اللغة الحريصين عليها، الذين دفعهم هذا الحرص إلى التعصب للقديم على الجديد، لا لفنيته ولكن لمجرد قدمه.

(د) الأساس الاجتماعي: خضعت القصيدة العربية في شكلها لاعتبارات اجتماعية، وتبنى النقد هذه الاعتبارات واتخذها أساساً، وبها جعل لكل شاعر طبقة بذاتها ينتسب إليها. وهذه الاعتبارات لم تكن تتصل بجمال العمل الفني، ولكنها كانت تتصل بالأوضاع الاجتماعية. كما انقسم هذا المجتمع طبقتين: العامة والخاصة، فكان هذا الانقسام سببا في معارك أدبية تنتهي بالتوفيق بين الطرفين. وتطلب الناقد من الشاعر أن يراعي الطبقتين.

(هـ) الأساس النفسي: وتندرج تحته كل الأحكام التي كان الناقد يتحدث فيها عن نفسه أو عن أشياء أخرى أثارها فيه العمل الأدبي، لا عن هذا العمل الأدبي ذاته. ولذا فهو يتحدث عن الجمال، ولكنه يتحدث عن أثر العمل في متلقيه بما هو فرد.

والشعر عند العرب صناعة، والجمال يرجع إلى الشكل أكثر مما يرجع إلى المحتوى، وهو في الفن أكمل منه في الطبيعة، وإن كانت هذه القوانين في ذاتها قوانين طبيعية. ومن ثم كثر عندهم النقد القائم على الأساس الجمالي الصرف، الأساس الذي يهتم بجمال الصورة الأولى. وهم في بحثهم عن هذا الجمال الموضوعي قد كشفوا عن الأساسين المشتركين في كل الفنون: الإيقاع والعلاقات، وحاولوا تصوير قوانينهما بصورة ملموسة، ثم اتخذوا منها أساساً للنقد، للحكم بالجمال والقبح، وهم في ذلك كانوا نقاداً إستطيقيين بالمعنى الصحيح.

ثم جاء دور التفسير لهذه المواقف الجمالية التي تمثلت لنا في النقد العربي. وقد مهدنا لذلك ببحث قضية «روح العصر» وحاولنا أن نلمس التوازي في النزعة وفي الخصائص بين الفن القولي عند العرب وفن آخر من الفنون التشكيلية هو فن التصوير (الزخرفة العربية «الأرابسك») وكل ذلك لكي نتحقق أن ما انتهينا إليه من رأي في أن النزعة الجمالية عند العرب كانت نزعة لا تقتصر على فن من الفنون الأدبية بل كانت تتمثل في أكثر من ميدان من

ميادين النشاط الروحي والفكرى، بحيث نستطيع أن نعد هذه النزعة ظاهرة عامة. ويزيد من قوة هذه النتائج دراسة الموسيقى العربية. وعدم معرفتنا الكافية بدقائق هذا الفن العربى هو ما منعنا من اقتحام هذا الميدان. ولكن كم كان مثيراً لدهشتنا أن نجد المختصين فى الفن العربى ينتهون فى تشخيصه إلى نفس النتائج التى انتهينا إليها فى تصوير الفن القولى.

وفى محاولة التفسير وقفنا عند المؤثرات العامة كالبيئة الطبيعية، وحاولنا أن نفسر فى ضوء من النظر إلى الصحراء العربية ظاهرة الوحدة، وربطنا بينها وبين الدائرة الخالدة فى الصحراء، دائرة الأفق. ومن ذلك تطرقنا إلى تفسير ظاهرة الإيجاز وظاهرة التكرار وظاهرة التجريد، والتعادل والتوازن والتوازى التى عرفها النقاد والبلاغيون وتمثلت لهم فى الأعمال الأدبية. وفى هذا المجال ناقشنا تفسير الميل إلى الثبات على التقاليد إلى حرارة الجو. وهو رأى قال به منتسكيو. كما عرضنا الرأى الذى يرد كل الظواهر الإبداعية إلى العبقرية، وينفى كل أثر للبيئة الطبيعية، وهو رأى شارل برنار.

ثم عرضنا لنظرية الأجناس من حيث إنها تتخذ أساسا للتفسير كذلك. وهى تذهب إلى ما يأتى:

١- تختلف الشعوب عقلياً ونفسياً.

٢- تتفاوت درجات الرقى بين الشعوب بحسب مميزاتها العقلية والنفسية.

٣- أفراد الأمة يمثلون وحدة فسيولوجية ووحدة فكرية.

وبذلك ينشأ طرفان للتفسير: فى الطرف الأول تقوم نظرية البيئة الطبيعية وفى الطرف الآخر تقوم نظرية الوراثة الجنسية. ثم يأتى الرأى الوسط الذى يجعل الإنسان نتيجة لوراثته وبيئته على السواء، على أن تظل البيئة بمثابة صمام الأمان يظهر من هذه الوراثة بحكمة وبقدر.

والوصف الذى يوصف به العقل العربى هو أنه ذو طابع تركيبى. وهذا يفسر لنا ظاهرة الإيجاز، والعناية بالوحدة (البيت فى القصيدة). وكذلك يوصف بأنه تغلب عليه النزعة التجريدية، وهذا يفسر عدم عنايته بالتفصيلات واكتفاءه بالخطوط الأساسية الدالة. وبذلك تلتقى التفسيرات البيئية والجنسية الوراثية عند نتائج موحدة.

والبيئة والجنس مؤثرات داخلية. وهناك المؤثرات الخارجية، ويقصد بها العوامل الحضارية الخارجية المؤثرة فى الذوق العربى وموقفه الجمالى. وقد وجد من يقول بالدور الإيجابى لهذه المؤثرات الخارجية ومن يشك فى قيمتها بالنسبة لحياة العرب الفنية. من ذلك الشرقيون والمستشرقون. وقد صورنا آراء الطرفين من المحدثين. فلما وجدنا حجج الطرفين غير مقنعة عطفنا على القدامى أنفسهم نستجليهم الأمر قبل أن نستخلص رأياً من بين هذه الآراء المتعارضة، وهناك وجدنا نفس الإشكال قائماً، ووجدنا طرفين متقابلين. ومن فحص كل الآراء التى وردت فى هذا الموضوع - رغم اعترافنا بأنه يحتاج إلى كثير من المادة والتحقق حتى الآن - صرنا أميل إلى القول بأن المؤثرات الخارجية لم يكن لها دور إيجابى واضح فى ميدان الأدب العربى، وبالتالى فى ميدان النقد، بخاصة فى المشكلات الكبرى الجوهرية فى الأدب والنقد. ولكن هذا لا ينفى أن تكون هناك آثار غير مباشرة فى بعض المشكلات الجزئية التى وقف عندها البيانيون يوم حاولوا حصر الأنواع والعناصر الفنية. وتبدأ مظاهر ذلك عند قدامة بن جعفر ثم تفتر فى القرن الرابع، ثم تعود للظهور، حتى تتسلمها المدرسة الفلسفية، مدرسة السكاكى فيما بعد، فإذا بنا نجد علماً هائلا من العلوم العربية، ولكنه علم لا يصلح للتفاعل مع الحياة.

ومما لا شك فيه أن حديثنا عن الأسس الجمالية للنقد العربى سيثير الدهشة؛ إذ كيف نتحدث عن النقد العربى فى عصوره ومجتمعاته المختلفة. وقد دافعنا فى تقدمة الفصل الثانى من هذا الباب الثالث الخاص بالتفسير عن موقفنا، وفحصنا الصعوبات الوهمية التى تبدو لمن ينظر من بعيد.

ولقد خلف لنا المجتمع العربى الجاهلى صوراً ثابتة من المثل والتقاليد الفنية. ومن ذلك النظرة إلى المرأة، ومبدأ المروءة بما ينطوى عليه من شجاعة وكرم. هذا فيما يختص بالمضمون، أما فيما يختص بالشكل فقد وضعت كل التقاليد الشكلية للقصيدة العربية منذ ذلك العصر، ولم يطرأ عليها فى عصور الأدب وبيئاته المختلفة تغير جوهرى من حيث الشكل والبنية.

وقد وقفنا عند النظام القبلى لننظر من خلاله إلى نظام القصيدة العربية وقد سبقتنا إلى تطبيق هذه المحاولة هيلديه زولوشر فى محاولتها تفسير الظاهرة السائدة فى بناء

الجامع العربى (وهى توازى الظاهرة السائدة فى بناء القصيدة العربية) وقد جاءت بمجئ الإسلام حكومة مركزية فتغير نظام الحكم القديم. ولكن نظام القصيدة لم يصبه أى تغير. وقد ظلت الظاهرة الفنية البنائية للقصيدة العربية كما هى، رغم اختلاف العصور والبيئات الاجتماعية، كما كان طبيعياً أن تمثلت هذه الظواهر البنائية فى الجامع العربى.

ولسنا ننكر أن المجتمع العربى أصابه تغيير بعد مجئ الإسلام. ولسنا ننكر كذلك أن هذا التغيير كان له أثره فى الحياة الفنية. ولكنه لم يمس بنية القصيدة وإن مس بعض تفصيلاتها. فالطبقية التى عرفت فى عصر الإسلام أدخلت فى ميدان النقد مبدأ عاما، وهو أن يكون لكل ممدوح صفات خاصة بطبقته، يراعيها الشاعر، وإلا سقط مدحه، ولكن ذلك لم يؤثر فى الصورة التقليدية للقصيدة.

وقد درسنا ظاهرة الطبقية الاجتماعية والطبقية الثقافية فى المجتمع العربى، وبيّنا ما كان لها من أثر فى المبادئ النقدية والفنية. وعلى أساس هذه الطبقية الاجتماعية بمظهريها فسرنا كذلك ظاهرة «الثبات» فى التقاليد الفنية رغم اختلاف الأزمنة والبيئات الاجتماعية. ولم ننكر أن يسود كل مجتمع عربى طابع أو طوابع مميزة . ووقفة عند بعض المجتمعات بينت لنا كيف تعاونت هذه المجتمعات على المحافظة على التقاليد القديمة، كل مجتمع من الناحية التى كانت تساير طابع الحياة فيه. وكانت المادة الجديدة التى استغللناها فى التفسير هى تلك الخبرات الجمالية الاجتماعية التى كان لها صداها عند النقاد والشعراء على السواء، والتى تمثلت فى ميدان التجارة والصناعة كتجارة الرقيق والخيل، وكصناعة النسيج والثياب والنقود والعقود.

ثم كان لزاما أن نقف فى الجزء الثانى من هذا الفصل وقفة أخرى عند اللغة العربية ذاتها فالفن القولى أداته اللغة. وربما كانت جماليات اللغة لها دور كبير فى تكييف ذوق متعلميها وأبنائها على حد السواء وقد ناقشنا صلة اللغة بالجنس ورأينا أنها لاتصور حقيقة، ولكنها ترجع إلى الأسطورة. وقد وقفنا على خصائص اللغة العربية فى بنية العبارة، وصورنا رأى عبدالقاهر الجرجانى فى الفرق بين الجملة السليمة نحوياً ، والجملة الجميلة، وقد رد ذلك الجمال إلى النظم كما هو معروف.

وقد كانت «وضعية» اللغة العربية تتحكم فى الأدباء تتخذ أساساً لنقد أدبهم. وقد

وقفت هذه الوضعية حجر عثرة فى سبيل التعبير عن كل جديد، وفى سبيل محاولة الخروج على التقاليد الفنية المتوارثة. وهذا ليس معناه أن فى طبيعة العربية جموداً؛ فهى من أكثر اللغات استعداداً لتقبل الأفكار وصياغتها، ولكن «الوضعية» هى التى أظهرتها بهذا المظهر. والغريب أن هذه الوضعية لم تكن من تزمت اللغويين كما نتصور، فإنها ظهرت منذ وقت مبكر، حين قال طرفة عبارته النقدية المشهورة (استنوق الجمل)- كما تقول الرواية.

وقد انتهينا إلى أن طبيعة اللغة العربية طبيعة تركيبية وليست تحليلية؛ فالألفاظ فيها كالأوعية. وربما جعلت العرب كثيراً من الأمتعة فى وعاء واحد. وهذه الطبيعة التركيبية تتمشى مع كل الاتجاهات والظواهر الفنية التى تمثلت لنا فى الفن القولى.

وأخيراً تأتى المقارنة، وقد عقدنا الفصل الأول من هذا الباب للمقارنة بين مفهوم الشعر عند العرب كما عرفناه من قبل والمفهوم الحديث. ومازلنا قريبين من هذا الفصل ويكفى هنا أن نسجل نتائجه.

(أ) تتميز النظرة الحديثة بتحدد المعانى وانضباطها بما لا يترك مجالا للحدس والتخمين أو لأكثر من فهم واحد. والنظرة القديمة فيها كثير من الإبهام والاتساع الذى يفتح الباب لكثير من الاحتمالات.

(ب) وبينما تتصور النظرة الحديثة العمل الفنى كاملا فى جميع مراحله وبجميع عناصره نجد النظرة القديمة تغلب عليها الجزئية.

(جـ) والنظرة الحديثة توحد الأساس الجمالى للغة والتجربة الشعرية وتمزج بينهما، وتنظر إلى اللغة من حيث هى كائن له شخصيته، فى حين يغلب على النظرة القديمة تصور جماليات اللغة منفصلة غالباً عن التجربة، بل لم يكن هناك اعتبار لهذه التجربة.

(د) والنظرة الحديثة تعنى بالشعر بوصفه ظاهرة إنسانية، وبالقصيدة بما هى عمل فنى متكامل، فى الوقت الذى تقل فيه عناية النظرية القديمة بدراسة القصيدة.

(هـ) ولعل من أهم ما نستخلصه من فرق بين النظرتين هو أن الشعر فى النظرة الحديثة تجربة وفى النظرة القديمة صناعة. وهو فرق بالغ القيمة من حيث إن جماليات التجربة تختلف اختلافا شنيعاً عن جماليات الصنعة.

ثم يأتى الفصل الثانى والأخير فى باب المقارنة، وقد قارنا فيه بين مذهب «الفن للفن» فى العصور الحديثة، وبين الاتجاه الجمالى الصرف الذى سبق أن تمثل لنا فى بحث الأسس فى النقد العربى.

وقد بحثنا الأصل الفلسفى لهذا المذهب، وأرجعناه إلى كانت والمدرسة الشكلية والمدرسة التطورية الإنجليزية، ومدرسة اسبنسر. ثم بحثنا مبادئ هذا المذهب وما يثير من سوء فهم، وذلك من خلال دراسة برادلى القيمة له، وهنا وقفنا لنواجه مشكلتنا القديمة المرجأة، وهى مشكلة الشكل والمحتوى.

وتتلخص الخطوط الأساسية لهذه النظرية فى:

١- أن التجربة غاية فى ذاتها.

٢- أن قيمتها الشعرية كامنة فيها. وهناك قيم أخرى ثانوية وليست قيما شعرية.

٣- أن الاهتمام بالقيم الأخرى يقلل من القيمة الشعرية.

وبالنظر فى الأساس الجمالى للنقد العربى تمثلت لنا هذه الخطوط، كما وجدنا مواضع سوء الفهم التى نبه إليها برادلى تظفر بعناية النقاد، وإن كنا قد ميزنا أخيراً عند عبدالقاهر الجرجانى الفهم الصادق لمذهب الفن للفن كما صوره برادلى من خلال فهمه. فهو لا يحدثنا عن الصورة الجميلة منفصلة عن الروح بل ممتزوجة به.

وإلى هنا ينتهى بنا المطاف، ونحسب أننا بذلنا فى كتابة هذا البحث كل ما نستطيع، ولكننا نحسب أيضاً أنه ما يزال فيه مجال لكل من يستطيع.

ثبت المراجع

(١) المراجع العربية:

١- إبراهيم (الأستاذ طه أحمد): تاريخ النقد الأدبى عند العرب، لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٧.

٢- ابن الأثير (ضياء الدين الموصلى): المثل السائر، ط بولاق سنة ١٢٨٢هـ.

٣- ابن جعفر (قدامة): جواهر الألفاظ، ط الخانجى سنة ١٩٣٢.

٤- ابن جعفر (قدامة): نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى سنة ١٩٤٨.

٥- ابن رشيق: العمدة، الطبعة الأولى سنة ١٩٠٧.

٦- ابن رشيق: قراضة الذهب فى نقد أشعار العرب، ط١ الخانجى سنة ١٩٢٦.

٧- ابن سلام: طبقات الشعراء، ط بريل بليدن سنة ١٩١٣.

٨- ابن سينا: رسالة فى البلاغة والخطابة، صورة فوتوغرافية برقم ٢٦٣٣٥ بمكتبة جامعة القاهرة.

٩- ابن طباطبا: عيار الشعر، نسخة فوتوغرافية بمعهد المخطوطات بالأمانة العامة للجامعة العربية.

١٠- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ط ليدن سنة ١٩٠٢.

١١- ابن المعتز: البديع، نشره كراتشكوفسكى، لندن سنة ١٩٣٥.

١٢- ابن النديم: الفهرست، ليبتزج سنة ١٨٧٢.

١٣- أبو تمام: ديوان الحماسة، المكتبة الأزهرية، ط ٣.

١٤- اسحق (محمد عبدالعزيز) الذوق الفنى عند إدمون بيرك، مجلة الكاتب المصرى، أكتوبر سنة ١٩٤٧.

١٥- إسماعيل (عز الدين): بين الشاعر والناقد، مجلة الثقافة، عدد ٧٢٨.

١٦- إسماعيل (عز الدين): القبح والعمل الفنى، مجلة الثقافة، عدد ٦٢١.

١٧- إسماعيل (عز الدين): النقد التفسيرى للأدب، مجلة الثقافة، الأعداد ٧٠٠، ٧٠٢، ٧٠٣، ٧٠٥، ٧٠٦.

١٨- الأصفهانى (أبو الفرج): الأغانى، ط دار الكتب والساسى.

١٩- الأصفهانى (الراغب): محاضرات الأدباء ط المويلحى سنة ١٢٨٧هـ.

٢٠- الآمدى: الموازنة، نشرها محمود توفيق، ط١ سنة ١٨٤٤.

٢١- أمين (الدكتور أحمد): فجر الإسلام، ط٥ لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة١٩٤٥.

٢٢- أمين (الدكتور أحمد) النقد الأدبى، لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٥٢.

٢٣- الأهوانى (الدكتور أحمد فؤاد): تقدير الجمال، مجلة الكاتب المصرى يناير سنة١٩٤٨.

٢٤- بدوى (الدكتور عبدالرحمن). أرسطو - خلاصة الفكر الأوربى، مكتبة النهضة المصرية، ط٢، ١٩٤٤.

٢٥- بدوى (الدكتور عبدالرحمن)، فن الشعر لأرسطو طاليس، مكتبة النهضة المصرية سنة١٩٥٣.

٢٦- بكر (كارل هينرش): تراث الأوائل فى الشرق والغرب، ضمن دراسات لكبار المستشرقين نشرت بعنوان «التراث اليونانى فى الحضارة الإسلامية» ترجمة الدكتور عبدالرحمن بدوى، ط٢ مكتبة النهضة سنة ١٩٤٦.

٢٧- البهبيتى (الدكتور نجيب): تاريخ الشعر العربى، ط دار الكتب سنة ١٩٥٠.

٢٨- التوحيدى (أبو حيان): الإمتاع والمؤانسة، لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة١٩٣٩.

٢٩- التوحيدى (أبو حيان): المقابسات، تحقيق السندوبى. المكتبة التجارية سنة١٩٣٩.

٣٠- الثعالبى: أبو الطيب المتنبى، وماله وما عليه، ط١، سنة ١٩١٥.

٣١- الثعالبى: اليتيمة، مكتبة الحسين التجارية سنة ١٩٤٧.

٣٢- ثعلب: قواعد الشعر، نشرة شيياريلى، ط ليدن سنة ١٨٩٠.

٣٣- الجاحظ: البيان والتبيين، السندوبى، القاهرة سنة ١٩٤٧.

٣٤- جاريت (أ. ف.) فلسفة الجمال، ترجمة عبدالحميد يونس ورمزى يسى وعثمان نوية، دار الفكر العربى.

٣٥- الجرجانى (عبدالقاهر): دلائل الإعجاز، مطبعة المنار، ط٢، سنة ١٣٣١هـ.

٣٦- الجرجانى (القاضى): الوساطة بين المتنبى وخصومه، ط صبيح سنة ١٩٤٨.

٣٧- جويو (م): مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة سامى الدروبى، دار الفكر العربى سنة١٩٤٨.

٣٨- حسن (الدكتور زكى محمد): فنون الإسلام، مصر سنة ١٩٤٨ مكتبة النهضة المصرية.

٣٩- حسن (الدكتور زكى محمد): الفنون الإيرانية، ط دار الكتب سنة ١٩٤٠.

٤٠- حسن (الأستاذ عبدالحميد): الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٩٤٩.

٤١- حسين (الدكتور طه) فصول فى الأدب والنقد، دار المعارف بمصر.

٤٢- حسين (الدكتور طه): مقدمة كتاب نقد النثر لقدامة، ط دار الكتب سنة ١٩٣٣.

٤٣- الخفاجى (ابن سنان): سر الفصاحة.

٤٤- خلف الله (الأستاذ محمد أحمد): من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده، لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٧.

٤٥- الخولى (الأستاذ أمين): فن القول، دار الفكر العربى سنة ١٩٤٧.

٤٦- الديب (بدر): ماهية الفن والمعرفة الكامنة فيه؛ رأى لإتين سوريو - مجلة علم النفس، منشورات جماعة علم النفس التكاملى، فبراير سنة ١٩٥٣.

٤٧- زالوشر (هيلديه): البناء الاجتماعى والتعبير الفنى، مجلة الكاتب المصرى، إبريل سنة ١٩٤٨.

٤٨- زالوشر (هيلديه). الفن البدوى، مجلة الكاتب المصرى، مجلد ٦ عدد ٢١.

٤٩- الزوزنى: شرح المعلقات السبع، ط المليجى سنة ١٣١٩هـ.

٥٠- زيدان (جورجى): تاريخ التمدن الإسلامى، ط الهلال سنة ١٩٠٤.

٥١- سلامة (الدكتور إبراهيم): بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ط٢ مكتبة الأنجلو سنة ١٩٥٢.

٥٢- سويف (مصطفى): الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة - منشورات جماعة علم النفس التكاملى، دار المعارف سنة ١٩٥١.

٥٣- السيوطى الإتقان فى علوم القرآن، الطبعة الثالثة.

٥٤- الشايب (الأستاذ أحمد): أصول النقد الأدبى ط٣ مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٤٠.

٥٥ - الصولى: أخبار أبى تمام، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٢٧.

٥٦- الضبى (المفضل) المفضليات، ط الآباء اليسوعيين، بيروت سنة ١٩٢٠.

٥٧- ضيف (الدكتور أحمد): مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ط١ القاهرة سنة ١٩٢١.

٥٨- ضيف (الدكتور شوقى): التطور والتجديد فى الشعر الأموى، لجنة التأليف والترجمة والنشر ط١ سنة ١٩٥٢ .

٥٩- ضيف (شوقى): النقد الأدبى فى كتاب الأغانى، رسالة الماجستير، مخطوطة.

٦٠- عازار (نسيب) نقد الشعر فى الأدب العربى. دار المكشوف سنة ١٩٣٩

٦١- عبدالقادر (الأستاذ حامد): علم النفس الأدبى، لجنة البيان العربى سنة ١٩٤٩ .

٦٢- العسكرى (أبو هلال): رسالة فى التفضيل بين بلاغتى العرب والعجم - نشرت ضمن مجموعة التحفة البهية، ط القسطنطينية سنة ١٣٠٢هـ.

٦٣- العسكرى (أبو هلال): كتاب الصناعتين، ط الأستانة سنة ١٣١٩هـ.

٦٤- العقاد (الأستاذ عباس محمود): شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى، مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٣٧ .

٦٥- غريب (روز): النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى - دار العلم للملايين. بيروت سنة١٩٥٢ .

٦٦- الغزالى: إحياء علوم الدين، ط الحلبى سنة ١٣٤٦هـ.

٦٧- فارس (الدكتور بشر): سر الزخرفة الإسلامية، منشورات المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة سنة ١٩٥٢ .

٦٨- فندريس (ج): اللغة، ترجمة الدكتورين عبدالحميد الدواخلى ومحمد القصاص - مكتبة الأنجلو المصرية.

٦٩- القفطى: إخبار العلماء بأخبار الحكماء، ط الخانجى سنة ١٣٢٦هـ.

٧٠- القلماوى (الدكتورة سهير): فن الأدب - ١ - المحاكاة، ط الحلبى سنة ١٩٥٣ .

٧١- القيروانى (ابن شرف): رسائل الانتقاد، ضمن رسائل البلغاء ولجنة التأليف والترجمة والنشر، ط٣ ، ١٩٤٦ .

٧٢- المازنى (الأستاذ إبراهيم عبدالقادر): الشعر؛ غاياته ووسائطه، ١٩١٥ .

٧٣- المرزبانى: الموشح، المطبعة السلفية سنة ١٣٤٣هـ.

٧٤- المرزوقى: شرح ديوان الحماسة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط١ ، سنة ١٩١٥.

٧٥- مندور «الدكتور محمد»: النقد المنهجى عند العرب، مكتبة النهضة المصرية.

٧٦- النويرى: نهايه الأرب، دار الكتب ١٩٣٢ .

(ب) المراجع الأوربية،

77) Abercrombi (Lascelles) A plea for the Liberty of Interpreting; annual Shakespeare Lecture of the British Academy,1930.

78) Alwardt (W.): The Diwan of the six Ancient Arabic poets; Trübner & Co.,1870.

79) Baldwin: Dictionary of Philosphy and psychology1910.

80) Bartlett (E.M.): Types of Aesthetic Judgment; George Allen and Unwin, London1937.

81) Basler (R.F.): Sex, Symbolism and Psychology in Literature; Neu Branswick1947.

82) Bernard (Charles): Esthétique et Critique; Edition Formes, paris1956.

83) Bisson (Laurence): A Short History of French Literature; Pelican Books1943.

84) Bosanquet (B.): History of Aesthetic; G. Allen & Unwin1934.

85) Burt (Cyril): How TheM ind Works; George Allen and Unwin, London,3 rd impr.,2 nd ed.,1945.

86) Butcher (S.H.) Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. with a critical tex, and a Translation of the poetics;4 th ed., Macmillan,1932.

87) Carrit (E. F.): An Introduction to Aesthetics; Hutchinson's University Liberary, London.

88) Carritt (E.F.): Philosophies of Beauty; Oxford University press1931.

89) Comas (Juan) : Racial Myths ; Unesco, Paris1951

90) Courthope (W.J.) Life in Poetry, Law in Taste Macmillan, New York1901.

sion Press91) Croce (B.) : Aesthetic; 2nd impr, 2nd ed, Vi and Pater Owen1953.

92) Della Vida (Giorgio Levi) : Preislamic Arabia (The Arab Herilage), ed. N.A. Faris.

93) Denniston (J.D.) : Greek Literary Criticism; London and Torento1924.

94) Drew (E.) T.S. Eliot; The Design of his Poetry, London1950.

95) Dunn (L.C.) Race and Biology, Unesco, Paris1971.

96) Edwards (A. Trystan): The Things Which Are Seen : A Philosophy of Beauty, John Tiranti, London, 2nd ed1947.

97) Egger (E.) : Essai sur L'Histoire de la Critique chez les Grecs. 2 ieme ed., Paris1866.

98) Elkot (A.) : Arab Gonception of Poetry as illustrated in kitab Al-Muwāzanah beyna Abi Tammam wal- Buhturi : a Thesis Submitted for the ph. D.Degree, May1950.

99) Encyclopaedia of Religion and Ethics, 2nd impr.1925.

100) Encyelopedia Britannica.

101) Encyclopedia of Islam.

102) Ettinghausen (Richard); The Character of Islamic Art, (The Heritage of the Arab), ed N.A. Paris.

103) Fransworth (P.R.) : Psychology of Aesthetics; The Encye. of Psych, Philosophical Liberary, New York1946.

104) Garrod (H.W.) : Poetry and the Criticism of Life; Oxford Univ. Press.1931.

105) Greene (Th.M.) : The Arts and the Art of Criticism; Princeton University Press, 2 nd ed,1937.

106) (von) Grunbaum (Gustave E.) A Tenth Century Decument of Arabic Literary Theory and Criticism : The University of Chicago Press1950.

107) (von) Grunbaum (Gustave E,) : Growth and Structure of Arabic Poetry A.D.500 - 1000; (The Arab Heritage) , ed. N.A. Paris.

108) Guidi (lgn.) ; L'Arabie Antéislamique' B.Geuthncr, Paris1922.

109) Guyau (M.) : Les Problemes de l,Esthétique Centemporaine, 9 ieme ed, Lib Felix Alcan, Paris1913.

110) Heinemann (F.H.) : Essay on Foundations of Aestics; Actualités Scientifiques et Industrielles (840) Hermann, Paris1939.

111) Hitti (Philip K.) : America and the Arab Heritage; (The Areb Heritage), ed N.A. Faris.

121) Huart (Cl) ; Littérature Arabe; Lib. Armend Colin, Paris1902.

113) Klinberg (Otto): Race and Psychology: Unesco,2 nd impr, paris1951.

114) Knox (Israel): The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer; Columbia University Press1936.

115) Markheim (S.F.); Climate and the Energy of Nations; Oxford University press1947.

116) Mercier (Roger); La Théorie des Climats des "Reflexions Critique" a "L'Espris des Lois" Revue d'Histoire Litt, de la Francs, No1,1953.

117) Nicholson (Reynold A.): A Literary History of the Arabs; Adelphi Terrace,3 rd impr., London1923.

118) parker (De Witt H.): Aestheics; (Twentieth Century philosophy.)

119) pepper (S. C.) The Basis of Criticism in the Arts; Harvard University prese1949.

120) Platon; Le Banquet, Ou de I,Amour; Payat, palis1926.

121) pope Essay on Criticism .Macmillan. London1950

122) Read (H.); Collected Essays in Literary Criticism;2 nd ed, Faber and Faber, London1950.

123) Read (H.), Forms in Modern poetry; Vsision press, London1948

124) Read (H.); The Meaning of Art1 st ed., Faber and Faber, London1931.

125) Rey (A.); Lecons de philocophie

126) Saintsbury (George);A Elist. of Criticism; William Blackwood and Sons, Edinburgh and London4 th ed.

127) Schüking (Levin L.): The Sociology of Literay Taste; Kegad paul, London1944. (trans. E. W. Dickes).

128) Semple (Ellen Churchill); Influenses of Geographic Environ-ment; Londod, Constabe and Company1937.

129) Stauffer (D.A.); The Nature of Poetry;1 st ed.. New york1949.

130) Trousset (J.); Nouveau Dictionaire Encyclopédiqu e.

131) Valentine (C.W.): An introduction to Experimental psychology; University Tutorial press,2 nd ed., London1936.

132) Vossler (Karl); The Spirit of Language in Civilzation; tr oscar Oeser, Kegan Paul, London1936.

133) Wellek (René) & Warren (Austin): Theory of Literature, London 1 st Published1949.

134) Whalley (Geoge): Poetic Process: An Essay in Poetics, Routlge and Kegan paul, London1953.

135) Wilson (R.A.); The Miraculous Birth of Language; Guild Books(213),1941.

136) Woodworth (R. S.) Psychology; A Study of Mental Life, 18ed.

فهرس تفصيلى

الصفحة

الصفحة

الباب الثالث

التفسير ٢١١

الصفحة